60 chromolithos
100's decorative motifs – £250

LA PEINTURE DÉCORATIVE EN FRANCE

DU XIe AU XVIe SIÈCLE

PAR

P. GÉLIS-DIDOT et H. LAFFILLÉE

Architectes



PARIS

Ancienne Maison Morel

LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES

2, rue Mignon, 2

MAY et MOTTEROZ, D^{es}

AVANT-PROPOS

Notre but, en publiant cet ouvrage, a été de prouver l'existence, souvent contestée, de la Peinture décorative au moyen âge et de mettre à la portée de tous un ensemble de documents sur des œuvres peu connues et appelées à disparaître en un temps rapproché.

Pour cela, nous avons pensé qu'il suffisait de rechercher tous les éléments qui subsistent encore sur cette partie de l'histoire de notre art national, espérant que de leur comparaison ressortirait la preuve de ce que nous croyons être la vérité.

L'impossibilité de déterminer exactement les différentes écoles nous a fait adopter le classement chronologique en groupant, autant que possible, les types de décoration par région et en rapprochant des peintures représentant les mêmes caractères généraux. Cet ordre ne pouvait être lui-même très rigoureux, et nous n'avons pas hésité à l'interrompre chaque fois que nous avons cru reconnaître une certaine filiation entre des œuvres de la même contrée appartenant à des époques successives.

Il importait, pour rendre pratique notre travail, pour en faire un livre accessible à chacun, et, par conséquent, vraiment utile, de faire entrer la plus grande quantité possible de relevés dans un nombre de planches relativement restreint; c'est pourquoi nous avons choisi, dans chaque décoration, les motifs les plus propres à en faire ressortir le caractère spécial pour

les présenter sous forme d'échantillon, nous réservant de les compléter et d'en indiquer la disposition et le rôle par des notes et des dessins dans le texte. D'ailleurs, aucune de ces décorations n'étant complète, nous n'aurions pu montrer leur aspect d'ensemble autrement que par des reconstitutions.

C'est un travail que l'on pourra essayer à l'aide des matériaux que nous donnons.

La plupart des fragments reproduits sont dans un état d'altération qui laisse souvent des doutes sur leur aspect primitif et qui rend très difficile la reproduction exacte de la valeur des tons.

Dans ce dernier cas, nous nous sommes bornés à les donner tels que nous les avons vus, précisant d'autant moins certaines formes, qu'elles nous paraissaient plus douteuses, mais en soutenant légèrement la coloration, afin de rendre visibles, sur un dessin réduit, des détails qu'on ne retrouve sur l'original qu'après un long et minutieux examen.

Les descriptions qui complètent les planches renvoient aux croquis dans le texte au moyen de lettres, et aux dessins en couleurs au moyen de chiffres.

NOTE SUR L'HISTOIRE

DE

LA PEINTURE DÉCORATIVE EN FRANCE

Les origines de la peinture décorative en France se trouvent dans l'art romain qui, jusqu'à l'époque des invasions barbares, régna en maître dans notre pays.

Plus tard, ses traditions, conservées dans les monastères pendant le chaos mérovingien et modifiées par une influence byzantine toujours grandissante, nous donnèrent, quand le calme revint, les éléments d'un art nouveau.

Byzance, le grand foyer artistique d'alors, gouverne les esprits; on imitait ses manuscrits, ses ivoires, ses broderies; ses maîtres viennent en France; mais l'Église préservait encore les formes et les symboles.

Le temps a détruit toutes les œuvres architecturales de cette première phase, mais les récits de Sidoine Apollinaire, de Grégoire de Tours, de Fortunatus, etc., nous disent quels étaient les monuments revêtus de décorations, les hommes qui les avaient faites et les moyens employés; et nous possédons des manuscrits enluminés qui nous indiquent nettement ce qu'était alors cette peinture.

Dans les figurations symboliques des époques primitives on voit les personnages du culte païen mélangés à ceux du christianisme. Nous citerons comme exemples différentes façons de représenter le Christ. Tantôt c'est l'image d'Orphée jouant de la lyre et domptant des lions par les charmes de sa musique; tantôt c'est un jeune berger imberbe portant sur ses épaules la brebis qui s'était égarée. Là c'est le phénix posé à la cime d'un palmier; ailleurs c'est un poisson, traduction littérale du jeu de mots bien connu des premiers chrétiens : ἰχθύς.

Ces allégories deviennent de plus en plus compliquées et forment pour ainsi dire une langue hiéroglyphique accessible aux seuls initiés. C'est ainsi que les gentils convertis sont représentés par des cerfs buvant à une source, par une vigne ou par une montagne; les fidèles par des plantes, des moutons, des oiseaux; les quatre évangiles par quatre fleuves répandant leurs eaux sur le monde. La pose des personnages, leurs gestes même avaient des significations établies par des coutumes dont on ne croyait plus permis de s'écarter.

On en vint à ce point qu'un concile tenu à Constantinople, en 692, ordonna d'abandonner l'allégorie dans la représentation du crucifiement de Jésus et d'en reve-

nir à la représentation réelle des sujets déterminés. Mais cette prescription ne fut pas suivie sans résistance et sans difficulté; longtemps encore on figura le Christ en croix non pas comme un homme mourant sous la douleur, mais radieux, triomphant, jeune, coiffé d'un bandeau royal ou d'une mitre, inaccessible à la souffrance.

Cependant les évêques, ainsi que nous l'avons vu, continuaient de formuler des règles qui, sans avoir jamais été scrupuleusement respectées en Occident, ont donné aux compositions religieuses cette uniformité que nous avons indiquée comme caractéristique de la peinture jusqu'à la fin du xe siècle.

Le moine grec Denis a conservé la plupart de ces règles, nous en citerons quelques-unes au hasard.

La Création d'Adam

Adam, jeune, imberbe, debout, nu. Le Père éternel devant lui, environné d'une lumière éclatante. Tout autour, des arbres et divers animaux. En haut, le ciel avec le soleil et la lune.

La Formation d'Ève

Le paradis comme ci-dessus. Adam, nu, endormi, la tête appuyée sur sa main. Ève sort du côté d'Adam; elle a le bras étendu en l'air. Devant elle, le Père éternel resplendissant de lumière; il la soutient de la main gauche et la bénit de la droite.

Expulsion d'Adam et d'Ève

Le paradis comme ci-dessus. Adam et Ève nus; ils ont entrelacé des feuilles de figuier autour de leurs reins. Ils fuient en regardant derrière eux. Un ange de feu à six ailes les poursuit en tenant un glaive flamboyant.

Les Saints Prophètes, leur signalement et leurs épigraphes

Le prophète Moïse: cheveux gris, peu de barbe; il dit: «Que les cieux se réjouissent avec lui, et que tous les anges l'adorent!» Le prophète Élisée: jeune, chauve, barbe jonciforme; il dit: «Le Seigneur est vivant, il a donné la vie à ton âme et il ne t'abandonnera pas.» Etc., etc.

Joseph et la Mère de Dieu fuient en Égypte

Montagnes. La sainte Vierge, assise sur un âne avec l'enfant, regarde derrière elle. Joseph portant un bâton et son manteau sur l'épaule. Un jeune homme conduit un âne chargé d'une corbeille de jonc; il regarde la Vierge, qui est derrière lui. Au-devant, une ville et les idoles tombant par-dessus les murs.

La Parabole de la Semence

Le Christ debout, enseignant; il tient l'Évangile. Quatre ordres d'hommes sont devant lui. Premier ordre, ceux qui sont le long du chemin: des hommes parlent entre eux, ne regardant pas le Christ; des démons les mènent en laisse. — Deuxième ordre, ceux qui sont sur la pierre: des hommes semblent écouter le discours avec contentement. Derrière eux, des idoles; ils les entourent et les adorent. Un tyran et ses soldats menacent de leur épée nue. — Troisième ordre, ceux qui sont dans les épines: des hommes mangent et boivent avec des femmes; auprès d'eux, des démons. — Quatrième ordre, ceux qui sont dans la bonne terre: des moines en prières au milieu de grottes. Devant eux, les images du Christ et de la Vierge entourée de cierges. D'autres paraissent diacres, d'autres prêtres, d'autres laïcs; ils sont en prières dans des églises et des monastères.

La Parabole du Sénevé

Le Christ dans un tombeau. De sa bouche sort un arbre, sur les branches duquel sont les apôtres avec des cartels déployés. Au bas, des hommes regardent les apôtres.

Les compositions que nous reproduisons dans nos premières planches, gardent la trace de ces règles.

Dans la période qui correspond aux croisades, de grands espaces sont recouverts par des scènes généralement tirées des livres saints; beaucoup nous restent.

Le vitrail n'a pas encore pris l'importance que nous lui verrons plus tard, et la peinture murale garde une place prépondérante. C'est un art tout symbolique : un arbre figure une forêt; une ligne sinueuse, un nuage; un portique, une maison ou même une ville.

Elle se transforme avec l'architecture inaugurée au XIIIe siècle. Plus indépendante dans le choix de ses sujets et dans leur interprétation, elle progresse rapidement, en s'affranchissant de plus en plus des traditions antiques; mais bientôt elle voit se réduire ses emplacements, elle s'efface devant le vitrail devenu tableau, et se contente souvent de soutenir, par des rapports de tons, l'éclat de la décoration translucide.

Mais il lui reste les voûtes et les absides qu'elle peuple d'anges ou de sujets religieux, et les parois des châteaux qu'elle enrichit de grandes scènes, toutes voisines, dans leur expression, de la réalité.

Si, d'une part, la tradition romaine qui avait donné naissance à notre art polychrome, allait en s'affaiblissant, les expéditions en Orient avaient entretenu le goût de la couleur, et tous les édifices, grands et petits, présentaient cette harmonie brillante dont nous ne nous déshabituâmes que lorsque nos relations avec les pays du soleil eurent subi une longue interruption.

Mais ce rôle purement décoratif de la peinture n'était pas le seul ni le plus important pour ceux qui en couvraient les murailles. Elle devait servir surtout à l'enseignement du peuple, dont elle était alors le seul livre.

Si le châtelain aimait à conserver dans son manoir le souvenir de ses faits d'armes ou des aventures fabuleuses chantées par les trouvères, l'évêque ou l'abbé voulait montrer à l'humble fidèle les articles de sa foi.

Là c'est la légende du saint local; plus loin, les scènes de l'Apocalypse; ailleurs, la représentation d'un miracle, mais partout l'enfer sous l'aspect le plus effrayant, toujours près de la porte, afin que le croyant en garde, déjà loin de l'église, la salutaire terreur.

Et cela dura bien longtemps, si l'on en juge par ces vers de François Villon :

Femme je suis povrette et ancienne,
Ne rien ne scay; oncques lettres ne leuz :
Au Moustier voy dont je suis paroissienne,
Paradis painct, où sont harpes et luz,
Et ung enfer où damnez sont boulluz :
L'ung me fait paour, l'aultre joye et liesse.
La joye avoir fais moy, haulte Déesse,
A qui pescheurs doibvent tous recourir,
Comblez de foy, sans faincte ne paresse,
En ceste foy je veuil vivre et mourir.

Nos ancêtres possédaient un certain nombre de règles pratiques qui permettaient à des artistes même secondaires d'obtenir cette sage pondération qu'on retrouve dans toutes leurs œuvres. Dans un précieux album conservé à la Bibliothèque nationale, Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle, nous indique nettement la manière dont les artistes de cette époque établissaient, suivant des principes géométriques, leurs compositions et la structure des figures animées. Nous avons cru devoir reproduire ci-après, à titre de documents complémentaires, quelques croquis tirés de ce manuscrit unique en son genre.



Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7.

Croquis extraits de l'album de Villard de Honnecourt.



Croquis extraits de l'album de Villard de Honnecourt.

LÉGENDES

Fig. 1. — L'Orgueil renversé. Étude pour une peinture.

Fig. 2. — Un cygne. Le contour a été cherché à la pierre noire avant d'être dessiné à la plume.

Fig. 3. — Étude de Christ enseignant. Projet de peinture murale.

Fig. 4. — Descente de croix.

Fig. 5. — Tête de saint Pierre.

Fig. 6. — Les trois Mages devant Hérode. Les trois personnages de gauche représentent la cour d'Hérode.

Fig. 7. — Christ assis, tenant à la main gauche le livre des Évangiles et bénissant à la latine de la main droite.

Fig. 8. — Construction géométrale d'un homme et d'une femme.

Fig. 9. — Tracé d'une figure de roi assis les jambes croisées.

Fig. 10. — Exemples de figures dessinées suivant les règles généralement suivies dans les ateliers au xiii[e] siècle.

Fig. 11, 12, 13, 14, 15. — Même méthode appliquée à des représentations d'animaux.

Fig. 16. — Même méthode appliquée à des groupes de personnages.

Fig. 17. — Femme tenant un perroquet sur son poing. Cette figure est indiquée surtout par le contour. Les doigts des mains, les orteils des pieds et les traits du visage sont supprimés.

Quant aux procédés techniques, ils ont toujours été très variés, et les mêmes ont servi aux artistes pendant toute cette série de siècles.

Les principaux moyens ont été la fresque, l'encaustique au pinceau, la détrempe vernie et même, mais plus rarement, en raison des difficultés pratiques, la peinture à l'huile employée sans siccatif [1].

La Renaissance, telle que l'imposa François Ier, marque la première et décisive étape dans la transformation de l'art décoratif français.

Dès lors l'architecture, rejetant chaque jour quelqu'une des dispositions et des formes dont elle s'était enrichie pendant le moyen âge, prit à tâche, à cette époque tant vantée, de refaire en sens inverse le chemin qu'elle avait si brillamment parcouru alors que, dégagée des traditions romaines dont elle était issue, elle se développait avec toute l'expansion d'un art spontané.

Dominée par un exemple venu de haut, l'engouement du roi et des seigneurs pour les travaux de quelques artistes ramenés à la suite des longues campagnes en Italie, il lui fallut momentanément abandonner son propre génie, pour s'astreindre à une esthétique bâtarde. Cependant la supériorité de la race, la force de sa croyance, lui firent donner une allure distincte aux œuvres édifiées dans cette période de transition; l'alliance des traditions gothiques et des traditions italiennes donne des résultats suffisants à la gloire de nos peintres.

Mais, si les décorateurs français, brusquement entraînés vers une forme et des conceptions étrangères, surent conserver un caractère particulier, l'art, qui avait jeté un si vif éclat sur les siècles de Philippe-Auguste et de saint Louis, avait définitivement disparu.

P. Gélis-Didot et H. Laffillée.

(1) Voir l'ouvrage du moine Théophile; l'*Histoire de la Peinture au moyen âge*, par Émeric David; le *Guide de la Peinture*, du moine Denys, etc.

LA

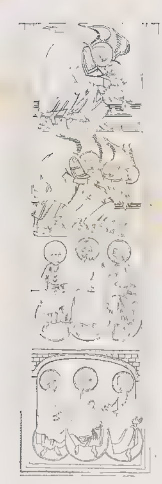
PEINTURE DÉCORATIVE EN FRANCE

DU XIE AU XVIE SIÈCLE


TU PENSES
J'OEUVRE
IMP.
C. MOTTEROZ

XIe SIÈCLE





A. — Fresque du vestibule de l'église de Saint-Savin (Vienne).

Parmi les nombreuses forteresses que Charlemagne fit construire dans l'Aquitaine on compte celle des Cerisiers *(Castrum Cerasum)*, dans l'enceinte de laquelle cet empereur établit un monastère pour y déposer, sous la garde de quelques religieux, les reliques du poète et martyr saint Prudence, qu'il avait rapportées d'Espagne, ainsi que celles de saint Marin et de plusieurs autres.

Plus tard, Louis le Débonnaire fit transporter les reliques de saint Savin et de saint Cyprien dans ce monastère, qui, agrandi, changea son nom contre celui de Saint-Savin, qu'il a toujours conservé.

Le monastère de Saint-Savin (Vienne), un des premiers soumis à la règle de saint Benoît, prit un rapide développement et devint l'objet de riches dotations. En 1023, l'abbé Odon, qui le gouvernait alors, reçut d'Adelmodis, femme de Guillaume IV, duc d'Aquitaine, pour en faire l'usage le plus favorable au bien de son âme, un don considérable qui servit à élever le clocher. Odon II lui succéda en 1050; ses ressources furent sans doute plus considérables, car il fit reconstruire l'église sur un plan beaucoup plus vaste, et telle que nous la voyons aujourd'hui.

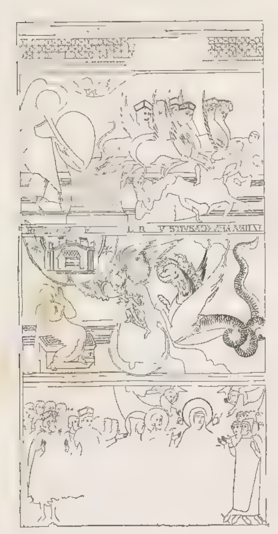
Si nous admettons que les fresques qui, à cause de l'enduit qu'elles nécessitent, font partie intégrante de la construction, et, de plus, en sont le seul ornement décoratif, furent faites aussitôt après son achèvement, nous nous trouvons en présence d'un des monuments de la peinture murale des plus anciens en même temps que des plus considérables.

Aucun fait ne venant à l'encontre de cette hypothèse, nous conclurons avec Prosper Mérimée, qui a fait une étude approfondie de la question[1], que la partie la plus ancienne de la décoration de Saint-Savin, celle qui s'étend sur le vestibule, la tribune, la nef et le chœur, remonte à la deuxième moitié ou à la fin du XIe siècle.

C'est une de ces œuvres de premier ordre, comme on en exécuta sans doute beaucoup à cette époque, mais dont bien peu nous sont parvenues. Un vandalisme particulier, ne s'attaquant qu'aux édifices les plus beaux et les plus riches, et consistant à les transformer sans cesse, dans le but, rarement atteint, de les améliorer ou de les embellir, n'a laissé subsister dans le domaine de la peinture que les œuvres inférieures appliquées des monuments secondaires, ruinant ainsi des édifices auxquels leurs ressources semblaient devoir assurer l'avenir le plus long.

(1) *Notice sur les peintures de Saint-Savin*, par M. P. Mérimée. Imprimerie nationale, 1845.

On ne saurait donc expliquer la conservation tout exceptionnelle des peintures de l'église de Saint-Savin autrement que par l'état d'abandon relatif dans lequel cet édifice fut laissé pendant longtemps.



B. — Fresque du vestibule de l'église de Saint-Savin (Vienne).

Telles qu'elles sont aujourd'hui, ces peintures forment un tout assez complet pour autoriser, à lui seul, les inductions les plus audacieuses au sujet du rôle de la polychromie appliquée à la décoration intérieure des édifices pendant l'époque romane. Elles semblent avoir été exécutées à trois époques différentes. Les plus anciennes décorent le vestibule, la tribune, la nef et le chœur; celles qui viennent ensuite se rapprochent davantage des peintures du XIIe siècle qu'on rencontre fréquemment; ce sont celles de la crypte. Enfin l'on peut reporter à la fin du XIIe siècle, peut-être même au commencement du XIIIe, la Vierge qui occupe une arcature plein cintre au-dessus de la porte de la nef, et que Mérimée désigne sous le nom de Vierge portière.

Chacune des deux premières décorations semble avoir été exécutée par plusieurs artistes doués d'aptitudes différentes, mais travaillant à la réalisation d'une conception unique.

Dans la planche qui porte le n° 1 de notre ordre de classement nous donnons en couleurs les différents sujets de décoration du vestibule, qui se trouvent complétés par le Christ que nous reproduisons dans la planche 3 [1] et par des croquis dans le texte. Quant aux peintures de la nef, du chœur et de la tribune, nous les reproduisons au trait en noir.

Le vestibule de l'église de Saint-Savin a la forme d'un rectangle voûté par un berceau plein cintre et divisé en deux parties par un arc-doubleau très large. Contre le mur de la nef est un autre arc-doubleau un peu plus large encore. Les fresques occupent le tympan plein cintre au-dessus de la porte de la nef, et toute la voûte, y compris les arcs-doubleaux; il est probable qu'elles s'étendaient aussi sur les parois verticales; mais, cette partie ayant été enduite à nouveau il y a environ quarante ans, nous ne pourrions rien affirmer à cet égard. Mérimée, qui a vu ces peintures avant la réfection de l'enduit, est muet sur ce point.



C. — Fresque de la nef de l'église de Saint-Savin (Vienne).

Aujourd'hui, voici ce qu'on peut voir encore de cette décoration :

Au-dessus de la porte de la nef, dans une arcature murée qui n'emplit qu'en partie le tympan plein cintre, se voit le Christ environné d'une auréole circulaire; à droite et à gauche, deux groupes d'anges portent les instruments de la Passion.

(1) Ce Christ occupe, dans l'arcature murée qui est au-dessus de la porte, la face tournée vers le vestibule, tandis que la Vierge occupe la face tournée vers la nef. Ces deux sujets n'ont pas d'autres traits communs.

LA PEINTURE DÉCORATIVE
en France
DU XIe AU XVIe SIÈCLE

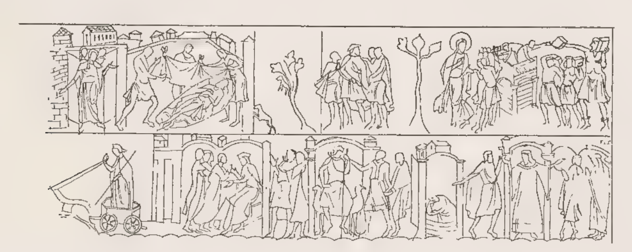
XIe Siècle



« La série commence à la rangée supérieure de la seconde travée nord et se continue de gauche à droite; après la troisième travée, on passe à la rangée inférieure du même côté. Après la troisième travée, il faut remonter à la rangée supérieure, toujours du côté nord, et la suivre de gauche à droite jusqu'au chœur. De là on passe à la rangée supérieure des fresques du côté sud, et, en partant du chœur, on les suit encore de gauche à droite jusqu'à l'entrée. Descendant alors à la rangée inférieure et partant de l'entrée, on revient vers le chœur. Les compositions se suivent cette fois de droite à gauche. De la dernière composition du côté sud, il faut passer au côté nord, à partir de l'entrée, et se diriger vers le chœur. »

Quelques scènes sont absolument détruites par la chute de l'enduit.

Une bande ornée qui régnait au sommet de la voûte jouait le même rôle que celle du vestibule. Elle fut repeinte et élargie au XIVe siècle, de sorte qu'il est impossible aujourd'hui d'en retrouver l'ancienne disposition. Les colonnes, qui s'élevaient



E'. — Fresques de la nef de l'église de Saint-Savin (Vienne).

à une grande hauteur, étaient rayées de lignes sinueuses rappelant les veines du marbre, sans pourtant viser au trompe-l'œil. Ce système de marbrure est appliqué dans le reste de l'édifice pour décorer des moulures et des encadrements. Nous en trouvons des exemples sur le bandeau qui encadre l'arcature murée du vestibule, et, dans la crypte, sur l'arc-doubleau qui sépare la nef du sanctuaire; il est fréquent dans la contrée, et il est employé, dans une large mesure, à Saint-Hilaire de Poitiers ainsi que dans le temple Saint-Jean.

La tribune placée au-dessus du vestibule en rappelle les dispositions; les parois verticales et la voûte étaient autrefois couvertes de peintures qu'il est aujourd'hui très difficile de distinguer, à cause de leur état de dégradation, mais qu'on peut reconnaître comme relatives au Nouveau Testament. Nous en reproduisons un spécimen (F) qui montre qu'elles n'étaient pas inférieures à celles du reste de l'église.

La voûte du chœur, dont l'enduit a été entièrement refait, ne garde plus trace de décoration; mais sur les piliers du transept se voient plusieurs figures de saints en costume d'évêques, étagées sur deux et trois rangs, disposition que nous avons depuis rencontrée dans l'église Saint-Hilaire de Poitiers. Les triangles curvilignes compris entre les arcs et la naissance de la voûte étaient remplis par des figures debout.

Les chapelles de l'abside étaient également peintes, et dans quelques travées leur décoration a été rétablie entièrement. La partie inférieure, qui est formée par

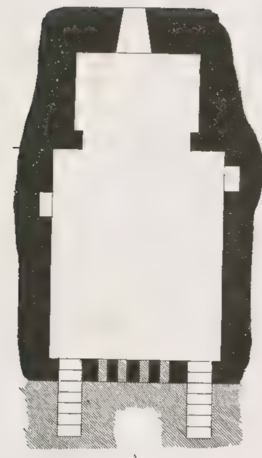
une arcature, est seule ornée de figures. Plus haut on ne retrouve plus que des rinceaux d'un dessin peu gracieux qui courent sur toutes les parties, horizontales et verticales, ou s'épanouissent pour occuper les surfaces les plus larges, telles que les ébrasements des fenêtres, etc.



F. — Fresque de la tribune de l'église de Saint-Savin (Vienne).

XIIE SIÈCLE





Plan de la crypte de l'église de Saint-Savin (Vienne).

La crypte de l'église de Saint-Savin (Vienne) se compose (A) d'une petite nef rectangulaire voûtée en berceau, à laquelle on accède par deux escaliers étroits dont l'entrée est au-devant du chœur. Au fond est un petit sanctuaire rectangulaire voûté également en berceau; il est séparé de la nef par un arc-doubleau qui rachète la différence des rayons des deux voûtes. Cette chapelle reçoit la lumière du côté de l'entrée par quatre petites fenêtres très étroites placées tout près de la voûte, et, du côté du sanctuaire, par une fenêtre ouvrant sur le déambulatoire.

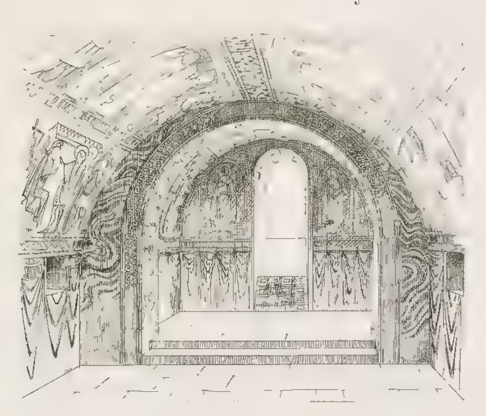
Quand Mérimée fit son travail sur l'église de Saint-Savin, les deux escaliers, murés au XVIIe siècle, n'avaient pas encore été découverts, et l'on ne pénétrait dans la crypte que par la fenêtre, sur le glacis de laquelle des degrés de pierre avaient été posés. C'est pourquoi il a appelé le vestibule ce que nous appelons aujourd'hui le sanctuaire. Il lui eût suffi, cependant, pour savoir de quel côté était tournée l'entrée primitive, d'observer l'orientation du Christ de la voûte, qui ne pouvait, à l'arrivée, être vu la tête en bas.

Quelques années plus tard, l'abbé Lebrun, doyen de Saint-Savin, fit la découverte des deux escaliers anciens dont les parois montraient encore leur ancienne décoration. Il les fit ouvrir et restaurer et rendit à sa destination première la fenêtre dont le glacis fut retrouvé avec sa décoration, en démolissant l'escalier qui le couvrait. Aujourd'hui, la crypte de Saint-Savin, dont la décoration peinte est complète, présente, à quelques dégradations près, l'aspect qu'elle avait au XIIe siècle (B).

Chaque retombée de la voûte en berceau de la nef est divisée en deux zones dans lesquelles se déroule, sans lignes de démarcation, une suite de tableaux retraçant les épisodes des martyres de saint Savin et de saint Cyprien. Des inscriptions en vers latins, tracées en blanc sur fond noir, séparent les deux zones, tandis qu'une bande ornée d'entrelacs règne au sommet de la voûte (fig. 3).

Ces tableaux (C) sont d'une exécution assez grossière et sont loin d'avoir le style des peintures de la nef ou la pureté de dessin de celles du vestibule. Elles nous ont paru se rapprocher davantage des peintures datant du XIIe siècle, qu'on rencontre communément en Poitou, en Touraine et dans le Maine.

Les vêtements sont dessinés de la même façon et les plis sont modelés au moyen de hachures foncées du côté de l'ombre et blanches du côté de la lumière. Les chairs sont modelées au moyen d'un ton rouge jaunâtre posé par teintes dégradées. Les tons employés pour les accessoires sont des bruns foncés. Le soubassement qui s'élève à la hauteur de la naissance de la voûte est orné d'une draperie blanche (fig. 4) dont les plis sont tracés en jaune et en brun. La face sur laquelle débouchent les deux escaliers porte des scènes faisant suite aux tableaux de la voûte.



B. — Crypte de l'église de Saint-Savin (Vienne)

Les parois des escaliers sont revêtues de marbrures brunes et blanches.

L'arc-doubleau séparatif est orné, sur ses deux faces, de motifs courants (fig. 7 et 8) et, sous l'intrados (fig. 6), de rosaces circulaires donnant, par leur disposition, l'aspect des médaillons des arcs du vestibule, et reliées par des palmes ayant un sens symbolique.

L'arc-doubleau et la voûte du sanctuaire sont concentriques, mais cet arc est tangent à la voûte de la nef et laisse, du côté de la nef, un espace vide qui est comblé par un fond de marbrure.

Les peintures du sanctuaire offrent une grande similitude de procédés avec celles de la nef, mais la plus grande correction de leur dessin ferait croire qu'elles sont dues à des mains plus exercées. Ce sanctuaire est la partie la plus intéressante de cette chapelle souterraine.

Au sommet de la voûte, une figure de Christ (D), un peu moins grande que taille d'homme, est inscrite dans une auréole circulaire. Une inscription en vers latins, très effacée, suit le contour de cette auréole (fig. 1). Le cercle étant lui-même inscrit dans un carré, laisse quatre triangles occupés par les symboles évangéliques.

De chaque côté, et séparées du motif central par une frise ornée de palmettes (fig. 5), trois figures de saints, encadrées dans des arcatures simulées, portent les unes des livres, les autres des cassolettes remplies de parfums.



C. — Martyre de saint Savin et de saint Cyprien.
(Fresque de la crypte de l'église de Saint-Savin.)

Le soubassement est formé par une draperie semblable à celle de la nef, mais sans bordure ornée.

L'arcature simulée se continue sur le fond du sanctuaire par deux motifs qui encadrent deux figures dont une, à gauche, représente le poète Prudence, l'autre sainte Fercincta (fig. 2).



L'arc-doubleau (A) (fig. 2) qui touche le mur de la nef porte les douze apôtres par groupes de trois, alternant avec des groupes de trois anges se prosternant devant le Seigneur. Le fond de la voûte est divisé en trois zones sur chaque retombée, ce qui fait six panneaux par travée, séparés par des bandes chargées d'inscriptions relatives aux sujets représentés, mais aujourd'hui illisibles.

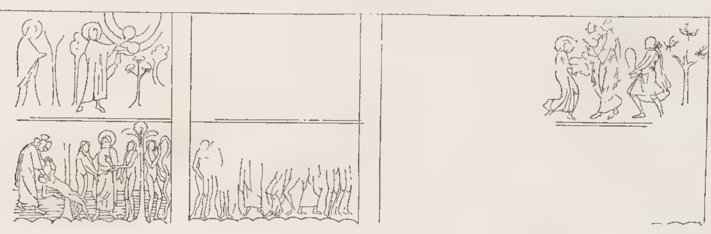
Celui que nous reproduisons (fig. 3) occupe la zone du milieu du côté sud, et représente le combat de l'archange Michel contre le dragon (Apoc., XII, 7 et 8). La scène reproduite au-dessus est la délivrance des trois anges enchaînés sur le fleuve Euphrate (Apoc., IX, 15). La zone inférieure du même côté, qui est d'ailleurs très effacée, représente une foule de personnages dont il est difficile de préciser le sens.



D. — Fresque de la nef de l'église de Saint-Savin (Vienne).

Du côté nord, nous trouvons (B), en haut, l'ouverture du puits de l'abîme (Apoc., X, 1 à 10). Au milieu, la vision de la femme enceinte poursuivie par le dragon (Apoc., XII); en bas, le triomphe de la Vierge. Mérimée, à propos de ce tableau, cherche à s'expliquer les deux objets placés à droite et à gauche de la tête de la Vierge. Ces deux objets sont des encensoirs que tiennent les deux anges qui ont le poing tendu.

L'arc-doubleau du milieu (fig. 1) reçoit les signes du zodiaque dans douze médaillons circulaires à fond blanc sur un dessin où le jaune domine, lequel est encadré largement par une bande grise doublée d'un galon perlé jaune et rouge.



E. — Fresques de la nef de l'église de Saint-Savin (Vienne).

La première travée de la voûte, en entrant, est presque totalement détruite; toutefois, on retrouve çà et là quelques traces de plis de vêtements et quelques contours qui indiquent que deux des panneaux étaient occupés par une suite de personnages dans le même mouvement, qui ont pu être les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse.

Au sommet du plein cintre règne une bande ornée de damiers (fig. 5) dont le rôle était de séparer des scènes opposées par leur partie supérieure.

Les faces des arcs-doubleaux (fig. 4) sont ornées de grecques et d'entrelacs.

Ces peintures sont d'un très beau caractère et présentent une grande unité. A notre connaissance, ce sont celles dont le dessin offre le plus de correction.

Les peintures de la nef possèdent peut-être à un degré moindre cette qualité, mais l'ampleur de l'exécution et la façon magistrale et pleine de style dont certains sujets sont traités compensent largement cette légère infériorité.

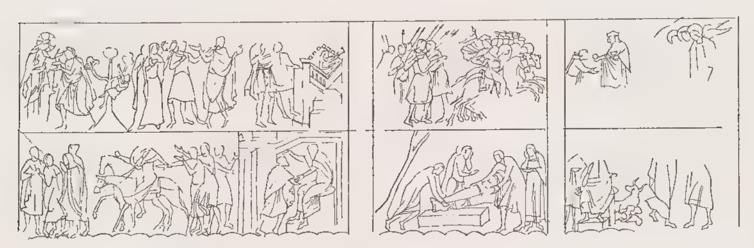
Ces dernières occupent la partie supérieure de la nef, c'est-à-dire la voûte et les triangles curvilignes compris entre les arcs. Entre les figures de prophètes (C) qui ornent ces triangles et les tableaux de la voûte, on reconnaît quelques différences d'exécution qui indiquent des mains différentes; mais l'unité de style qui règne dans l'ensemble montre combien était grande à cette époque l'entente entre les artistes concourant à la même œuvre.



E'. — Fresques de la nef de l'église de Saint-Savin (Vienne).

Quelques tableaux peuvent être mis au rang des chefs-d'œuvre; nous citerons entre autres celui où le Seigneur lance les mondes dans l'espace (D).

Signalons une particularité curieuse. Dans le tableau représentant la création de la femme, on voit Ève portant de la barbe. Le tableau suivant nous montre Ève après sa faute; la barbe, signe de sa perfection première, a disparu. Ne doit-on pas voir là un commentaire de cette parole de saint Augustin : *Barba signum perfectionis?*

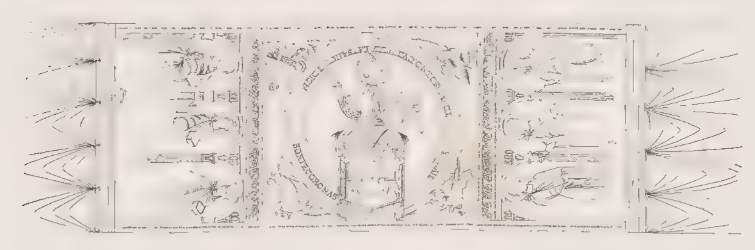


E''. — Fresques de la nef de l'église de Saint-Savin (Vienne).

La voûte (E, E', E'', E'''), disposée comme celle du vestibule et coupée par des arcs inégalement espacés, est divisée en deux zones sur chaque retombée. Les tableaux qui retracent les scènes de l'Ancien Testament, depuis la création du monde jusqu'à la remise des Tables de la Loi à Moïse, se déroulent sans aucune ligne de démarcation dans un ordre chronologique qui s'interrompt parfois tout à coup sur un autre point de l'édifice, et dont Mérimée nous donne la clef. A quelques termes près, voici ce qu'il dit sur ce sujet :

Signalons, au-dessous de cette peinture, un *repentir*, que la destruction, sur ce point, de la draperie simulée, a rendu plus apparent. Le parti abandonné consistait en un fond noir semé régulièrement d'aigles au vol abaissé, motif beaucoup moins rationnel que cette imitation de draperie si souvent reproduite par des lignes, ce qui, dans certains cas, était la réalité, et dont le ton blanc ou gris, voisin de celui de l'enduit naturel, dissimulait mieux les dégradations auxquelles les soubassements décorés étaient exposés plus que toute autre partie.

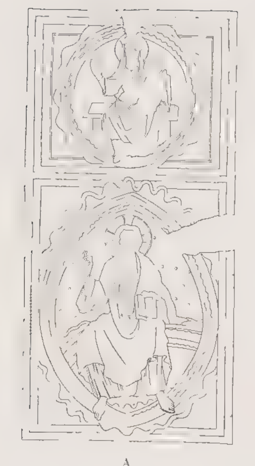
L'ébrasement de la fenêtre était décoré de rinceaux assez lourds, avec une bordure ornée de rubans pliés (fig. 10). Le motif du glacis était un dessin en damier (fig. 9).



D. — Voûte de la crypte de l'église de Saint-Savin (Vienne).

XIᴱ-XIIᴱ SIÈCLE





A

Fresque dans l'église Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire).

La figure 1 de notre planche représente le Christ qui orne le vestibule de l'église de Saint-Savin (Vienne), et que nous avons décrit dans les pages consacrées à cette partie du monument (voir la planche ayant pour signe une balance).

La figure 2 représente la Vierge qui est à l'intérieur de l'église.

Ces tableaux occupent chacune des deux faces du mur fermant l'arcade construite au-dessus de la porte d'entrée, et qui n'a jamais eu d'autre rôle que celui d'un arc de décharge, s'il est admis que l'exécution des fresques a suivi immédiatement la construction de l'église.

Du côté du vestibule, la maçonnerie arase le mur de la nef, et l'arc est simplement dessiné par le bandeau qui le contourne. Cette maçonnerie étant moins épaisse que le mur de la nef, elle laisse, du côté de l'intérieur, une sorte de niche profonde d'environ 0m40, au fond de laquelle est peinte cette Vierge que Mérimée a appelée « Vierge portière » à cause de sa situation.

Cette fresque est tout à fait différente, comme facture et comme aspect, de celles du reste de l'église. Ses procédés matériels ne sont pas non plus les mêmes. Le mortier employé est beaucoup plus fin, et les couleurs, mélangées à une plus grande quantité de chaux, rapprochent cette peinture de celles qu'ont faites les Italiens.

Cette façon de faire ne devait pas assurer une bien longue durée à l'œuvre à laquelle elle s'appliquait, car cette fresque, placée dans les conditions les plus favorables à sa conservation, est beaucoup plus altérée que celles du reste de l'édifice, qui ont environ cent ans de plus et sont moins qu'elle à l'abri des causes de détérioration.

Le sujet de cette peinture s'explique à première vue; c'est un tableau votif isolé, comme il s'en fit beaucoup à partir du XIIIe siècle. La Vierge est représentée assise sur un trône et environnée de deux auréoles, dont l'une est richement bordée. Elle tient entre ses doigts un objet, probablement un lis, dont nous n'avons retrouvé que la tige; le reste de la fleur, appliqué en dernier lieu sur l'enduit trop sec, s'est détaché, comme cela arrive fréquemment pour les dernières couches de couleur.

Sur ses genoux, l'Enfant Jésus bénissant tient un livre de la main gauche;

sa robe semble avoir été couverte d'ornements bruns dont l'état de dégradation du monument ne nous permet pas de reconnaître la disposition. Nous n'en trouvons de traces qu'en un seul point.

Le modelé des figures et des vêtements n'est pas aussi systématique que celui des peintures de l'époque romane. Les plis des étoffes sont simplement dessinés par un trait foncé, et, si l'on trouve par hasard une tentative de modelé, elle est accidentelle et se borne à deux ou trois touches blanches dans les parties éclairées.

Ce qui rend surtout cette peinture intéressante, c'est la combinaison de plusieurs moyens qui n'ont reçu que de rares applications. C'est d'abord le relief suivant lequel se relève l'enduit à l'emplacement des visages de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Ce relief, qui peut avoir 5 ou 6 centimètres et qu'on ne peut juger qu'en s'en approchant, avait pour but évident d'attirer sur ces figures un reflet de lumière dont la cause échappait au spectateur vulgaire et lui semblait mystérieuse.

Les trous creusés dans les couronnes que portent les deux personnages divins, et semblables aux empreintes que laisserait un œuf dans une matière molle, avaient également pour but de produire un jeu de lumière donnant à ces couronnes un semblant de relief.

Mais ce qui ajoutait le plus d'éclat à cette fresque, c'étaient les cabochons répartis sur le trône, sur le fond de l'auréole et sur les vêtements, où ils simulaient parfois des agrafes.

Les deux qui semblent attacher les manteaux des personnages étaient en verre soufflé très mince et s'appuyaient sur des formes en mortier. Ils étaient demi-sphériques. Les autres étaient en verre coulé, et ceux qui restent encore en place présentent l'aspect de fonds de bouteilles, dont ils ont d'ailleurs la couleur.

Nous connaissons une seconde application de ce moyen de décoration. C'est la fresque de la chapelle Saint-Michel de Rocamadour (Lot).

Quant à la date de cette peinture, Mérimée la place entre 1200 et 1300. Rien ne s'oppose à l'adoption de cette opinion, qui laisse un champ fort large. Pourtant, notre sentiment, qui ne s'appuie d'ailleurs que sur une sorte d'intuition et sur des rapprochements ou des comparaisons qu'il nous serait difficile de formuler sans risquer d'entrer dans des déductions dont la subtilité permet de tout prouver, notre sentiment, disons-nous, est que c'est plutôt au commencement de cette période qu'il faut reporter la date en question. Et n'étant pas autorisés à nous montrer plus affirmatif qu'un maître dont la réserve constante est bonne à imiter, nous prendrons une période d'égale durée, mais nous la reporterons à cinquante ans en arrière, soit de 1150 à 1250.

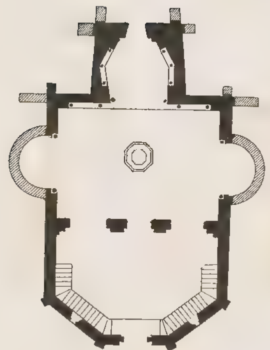
La crypte de l'église Saint-Philibert, à Tournus (Saône-et-Loire), renferme une peinture (A) du même caractère et vraisemblablement de la même époque que la « Vierge portière » de Saint-Savin (Vienne).





XIe ET XIIe SIÈCLES



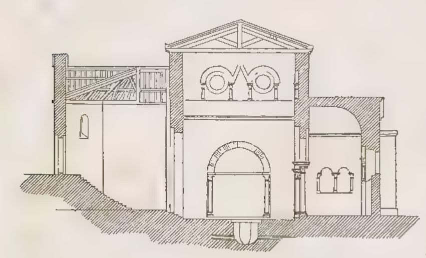


A. — Plan du temple Saint-Jean, à Poitiers.

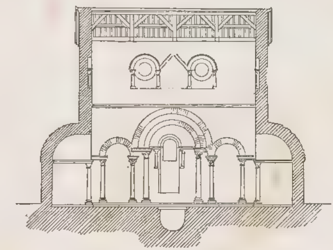
Le temple Saint-Jean, à Poitiers, est un des monuments les plus anciens de France; sa destination a donné lieu à de nombreuses controverses, qui ont pris fin le jour où, l'État ayant fait l'acquisition de l'édifice, des fouilles, dirigées par la Commission des Monuments historiques, mirent à nu le sol primitif : au milieu, s'ouvrait une excavation maçonnée qu'on reconnut pour une piscine, à laquelle aboutissaient deux conduits, l'un pour l'arrivée, l'autre pour la sortie des eaux.

Cette découverte montra d'une façon irréfutable qu'on était en présence d'un baptistère. L'identité de ces matériaux et de ceux des arènes de la même ville permit de déterminer approximativement la date de la construction, qui remonte au IVe ou au Ve siècle (A, B, C).

Il est probable que, dès lors, l'intérieur de l'édifice fut revêtu de peintures, qui disparurent par le fait de remaniements que l'édifice subit à plusieurs reprises, et dont les derniers, datant de la fin du XIe siècle ou du commencement du XIIe, consistent dans l'adjonction d'un vestibule ouvrant sur la partie ancienne au moyen de trois arcades.



B. — Coupe longitudinale du temple Saint-Jean, à Poitiers.



C. — Coupe transversale du temple Saint-Jean, à Poitiers.

La plus ancienne décoration, parmi celles dont on voit des traces un peu partout sur la muraille, suivit sans doute de près cette dernière transformation. C'est la seule qui présente un parti un peu complet; les autres ne sont que des réfections partielles, intéressantes prises séparément, mais liées moins intimement à l'architecture que la première.

Celle-ci offre, au point de vue du dessin et de la coloration, les mêmes caractères que les fresques du narthex de l'église de Saint-Savin (Vienne), sans pourtant qu'on puisse reconnaître dans les deux œuvres le tour de main particulier et, en quelque sorte, inconscient, qui apparaît toujours dans les productions d'un même artiste.

Les peintures de Poitiers sont-elles les copies moins parfaites de celles de Saint-Savin, ou en sont-elles, au contraire, le prototype? Il est difficile de le dire; mais on peut s'arrêter à cette opinion, que les unes et les autres furent exécutées à peu d'années de distance.



D. — Croquis montrant la superposition des décorations du XIIe et du XIIIe siècle, dans le temple Saint-Jean, à Poitiers.

Les peintures de Saint-Savin et celles de Poitiers sont souvent considérées comme appartenant au XIe siècle, et cet avis a été partagé par Mérimée; mais il ne s'appuie sur aucune preuve absolue.

Nous aurions plutôt une tendance à leur attribuer une date beaucoup moins ancienne, tendance motivée par la comparaison de certains détails d'exécution avec ceux de peintures de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle. Ces rapprochements n'ont pas, nous l'avouons, la force d'une preuve; aussi n'affirmerons-nous rien quant à la date de ces fresques.

Leur parti décoratif est fort bien compris et suit de très près l'architecture en relief (D). Immédiatement sous la charpente règne une haute frise décorée d'entrelacs, et que l'on retrouve dans presque toutes les églises romanes couvertes en charpente (fig. 1). Les trois côtés de l'édifice, ornés d'une triple arcature, reçoivent une décoration spéciale.

Sur le grand côté se voit le Christ, dans une gloire elliptique, avec un ange aux ailes déployées de chaque côté.

Sur les deux autres faces se voient : d'une part, l'archange Saint-Michel ayant à sa droite un paon, et, à sa gauche, un dragon; d'autre part, l'archange Gabriel avec deux paons. Ces arcatures reposent sur une frise ornée de palmettes (fig. 2), et sont reliées entre elles par une suite de personnages représentant des saints ou les apôtres (fig. 3 et 4), se détachant sur un fond blanc, et posés sur une ligne ondulée figurant un nuage.

A la moitié de la hauteur totale règne un bandeau saillant qui était décoré de marbrures rouges et blanches, et au-dessous duquel étaient peintes d'autres scènes, cachées en partie, actuellement, par les restes d'une décoration de la fin du XIIIe siècle. Ce qu'on en peut voir encore nous montre sur un cheval brun un cavalier que l'on croit être l'empereur Constantin. Il porte une couronne, et de sa main droite il tient un objet dans lequel on a cru reconnaître un globe, emblème



de la puissance impériale. Le même cavalier se trouve représenté de la même façon sur la muraille qui ne porte pas d'arcature. On voit sur le même côté la silhouette d'un paon, emblème des régions célestes, et la forme vague d'un vase. Ces emblèmes paraissent isolés, mais ils ont pu faire partie de scènes plus complètes, aujourd'hui effacées.

Les dessous d'arcs sont ornés d'une série de médaillons circulaires, comme dans le vestibule de l'église de Saint-Savin (fig. 6). Mais au lieu des signes du zodiaque, ils renferment simplement des oiseaux alternant avec des griffons. Les intrados d'arc de l'église de Charroux (Vienne) étaient ornés de motifs semblables. Nous en reproduisons trois, d'après les dessins de M. Brouillet, directeur du Musée de Poitiers (E, F, G).

Quelques fragments des décorations que reçut le temple Saint-Jean ne sont que des restaurations partielles, exécutées à des époques intermédiaires entre celles des réfections importantes. Nous avons pu constater que, du XIe au XIVe siècle,



E, F, G. — Intrados d'arc dans l'église de Charroux (Vienne).

l'édifice avait reçu plus de six décorations différentes. Classer tous les fragments dispersés dans l'une ou l'autre de ces catégories, et rechercher dans quel ordre chronologique ils ont été exécutés, serait un travail long et pénible, dont le résultat satisferait tout au plus une vaine curiosité. Aussi y avons-nous renoncé.

Un autre édifice de Poitiers, l'église Saint-Hilaire, est orné de peintures du XIIe siècle. Elles ont ce point commun avec celles de l'église Saint-Savin, que la partie purement ornementale y prend plus de développement que dans d'autres édifices de la même région. Les piliers sont, dans les deux cas, ornés de figures d'évêques, étagées sur deux et trois rangs, ou sont couverts de rinceaux (fig. 7 et 8). On y retrouve également employées, dans une large mesure, ces marbrures brunes et blanches qui entrent en proportion variable dans presque toutes les décorations du Poitou (fig. 11 et 12).

Les dessous et les faces d'arc sont ornés de rinceaux symétriques ou d'entrelacs.

L'église Notre-Dame, de Poitiers, devait porter une décoration du même style. La figure de prophète qui en provient, et que nous reproduisons d'après un dessin

de M. Brouillet (H), présente une analogie frappante avec celles qui emplissent les tympans triangulaires compris entre les arcs de la nef de Saint-Savin. Elle est peut-être de la même main.

La voûte, en cul-de-four, était occupée par un Christ, environné des douze apôtres, qui a été reconstitué et repeint par M. Brouillet.

Dans une église désaffectée on retrouve les traces d'un Christ à peu près semblable, et quelques restes d'ornementation, que nous reproduisons plus loin, et qui classent cette église dans une catégorie d'ouvrages dont font partie le chœur de l'église de Saint-Savin (Vienne) et sa nef, depuis le sol jusqu'à la hauteur de la naissance de la voûte, l'église Saint-Hilaire et Notre-Dame de Poitiers.

En faisant cette catégorie, nous n'avons nullement la prétention de déterminer une école, ni même une époque; mais nous croyons intéressant de grouper des décorations présentant entre elles une grande harmonie, et dont les éléments réunis forment un tout complet.



H. — Figure de prophète dans le chœur de Notre-Dame de Poitiers.

XIIE SIÈCLE

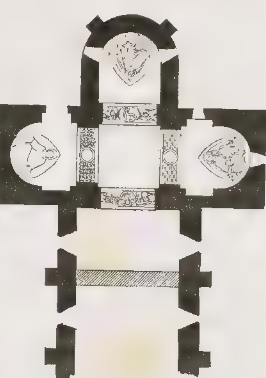


Les peintures, dont on voit encore des restes considérables dans la petite église de Montoire (A) (Loir-et-Cher), étaient le seul système de décoration prévu pour l'intérieur de cet édifice, où la sculpture fait absolument défaut. Elles ne doivent être, par conséquent, que de peu d'années postérieures à sa construction, qui remonte au commencement du XIIe siècle.

Une autre raison permet de leur assigner cette date, c'est leur analogie, pour certains détails, avec celles de l'église de Saint-Désiré (Allier), datant de l'année 1116, comme l'indique l'inscription en chiffres romains contenue dans une sorte de médaillon portant également le nom de l'auteur.

Elles furent, les unes et les autres, exécutées probablement par des artistes de l'école de ceux qui firent les peintures de Saint-Savin et du temple de Saint-Jean, à Poitiers.

Elles procèdent comme celles-ci de l'art grec. C'est le même caractère hiératique dans les figures et la même facture dans l'ornementation, d'ailleurs fort pauvre dans le cas que nous étudions, où elle se borne à quelques rinceaux d'un dessin incorrect (fig. 2), et de chevrons (fig. 4), à quelques rangs de points blancs ou de perles antiques, posés sur la limite de bandes invariablement jaunes et rouges.



A — Plan de l'église de Montoire

Plusieurs éléments sont semblables à ceux que nous voyons à Saint-Savin, entre autres le ruban décorant un arc-doubleau et portant dans notre planche le n° 3.

Toutefois les peintures de Saint-Savin, autant par la pureté de leur style que par leur importance et l'intégrité de leur ensemble, paraissent ce qui nous reste de plus complet de l'œuvre mère d'une école partant du Poitou et s'étendant bien au delà de la Loire, jusque dans le département de la Mayenne.

Celles de Montoire, qui vraisemblablement en découlent, leur seraient postérieures.

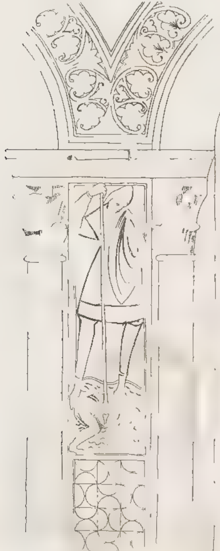
Chacune des absides qui terminent le chœur et les bras du transept recevait un grand christ entouré d'une auréole et accompagné de figures de saints ou d'apôtres.

Celui du milieu, retracé en noir à une époque postérieure, a perdu tout son caractère.

Le seul, présentant un document suffisamment complet quoique fort altéré par la fumée des cierges placés au-dessous, occupe le transept sud.

Les quatre arcs-doubleaux terminant les trois absides et la nef étaient décorés de sujets tirés de l'Apocalypse, les plus fréquemment représentés à cette époque.

Au sommet de celui qui précède l'abside centrale (fig. 6) était peint l'Agneau pascal dans une auréole entourée de nuages. De chaque côté, une figure de séraphin achevait la décoration de l'intrados.


B. — Saint Michel terrassant le dragon. Église de Saint Désiré (Allier).

L'arc parallèle à ce dernier (fig. 5) recevait, au sommet, une figure du Père éternel portant le nimbe crucifère et, sur les côtés, une double représentation de l'archange Michel triomphant du dragon, avec cette inscription : CASTIGAS LUXURIA (à rapprocher du motif B, peint dans l'église de Saint-Désiré, Allier).

Ces dernières figures sont d'un caractère différent du reste.

Certains détails de procédés, entre autres les traits noirs qui cernent les contours, indiquent bien que la main qui a tracé les figures des christs des absides est étrangère à l'exécution de celle-ci.

Les deux arcs des transepts (fig. 7 et 8) recevaient au sommet deux médaillons contenant des figures d'anges.

Le reste de l'intrados était rempli par des ornements géométriques, dont l'un formait, par la juxtaposition de demi-cercles jaunes sertis de blanc, une sorte de damier souvent reproduit pendant toute la durée du XIIe siècle.

Il ne reste rien des peintures qui, certainement, devaient recouvrir les surfaces verticales. Quelques traces de décoration de la fin du XIIIe siècle nous prouvent qu'à cette époque déjà très ancienne elles avaient complètement disparu.

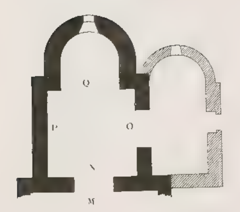
Le mur qui séparait le transept de la nef porte du côté de celle-ci des vestiges de peinture du XIIIe siècle, entre autres plusieurs croix de consécration superposées, peintes à des époques rapprochées, et témoignant par cela même de la facilité avec laquelle on procédait à une décoration nouvelle.

Nous avons du reste fréquemment trouvé trace de cette habitude.



XIIE SIÈCLE



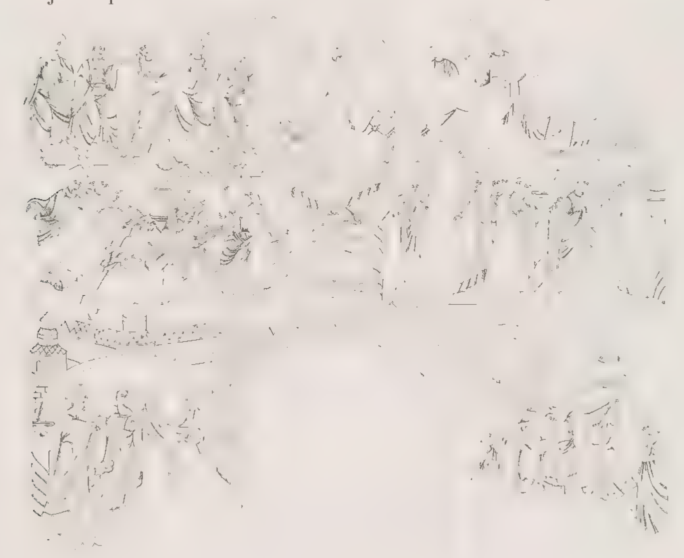


A.— Plan du chœur de l'église de Vic (Indre-et-Loire).

D'après le caractère des figures et le style de l'architecture représentée, les peintures de l'église de Vic (Indre-et-Loire) semblent appartenir à la première moitié du XIIe siècle, c'est-à-dire à une époque de peu postérieure à la construction de l'église.

Elles occupent, sur les murs, la face tournée vers la nef, les trois faces intérieures et l'abside voûtée en cul-de-four (A). Il est probable qu'elles s'étendaient au delà sur toute la nef, mais il est impossible de l'affirmer, cette partie de l'église ayant été reconstruite postérieurement.

Les sujets représentés sont les suivants : sur le mur M du plan faisant face à la

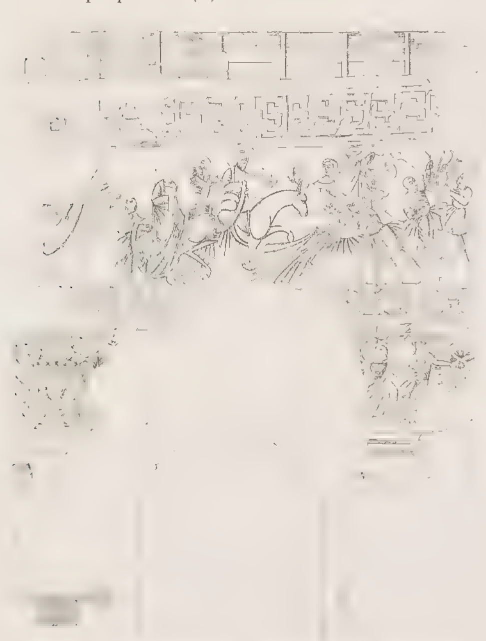


B. — Peinture de l'église de Vic, face M.

nef, au centre, sous une large grecque presque entièrement détruite, le Christ est assis dans une gloire. De chaque côté sont cinq apôtres également assis. Au-dessous,

dans un nimbe circulaire, l'agneau et ses attributs. Dans la zone du milieu, l'arrivée des rois Mages, la Vierge au milieu de personnages, et l'Annonciation. Dans la zone inférieure, la Présentation au temple et une Descente de croix (B).

Sur la face N du plan sont représentées des scènes de la vie du Christ : l'Entrée à Jérusalem au milieu de la foule qui jette, sous les pas de Jésus, des palmes et des vêtements. Au-dessous, des scènes du Jugement dernier; à la droite du Christ, nous trouvons les élus, représentés par de petites figures nimbées, placées sous des arcatures superposées (C). Le même mode de les représenter existe à Aiguilhe, près du Puy.


C. — Peinture de l'église de Vic, face N

Sur la face O du plan est représentée la suite de l'entrée à Jérusalem.

Sur la face P, une peinture dont le sujet nous échappe et qui doit se rapporter à quelque chronique locale ou à quelque souvenir spécial de l'ordre religieux qui possédait l'église.

Au-dessus de l'abside, face Q, sont peints trois prophètes et un archange terrassant le démon; sur l'arc-doubleau, à chaque extrémité, un évêque; au-dessus, des chérubins (D). La voûte en cul-de-four couvrant le sanctuaire avait reçu comme décoration un Christ assis dans une gloire, soutenu par des anges et accompagné des symboles des Évangélistes.

Cette décoration, faite du premier coup, sur une ébauche légère dont on retrouve les traces en quelques endroits, dénote chez son auteur une sûreté de main qu'il avait dû acquérir non par de sérieuses études, mais à la suite d'une longue pratique.

Le dessin est tracé avec une ampleur, une hardiesse et en même temps une ignorance ou un mépris de la forme qu'on n'a jamais poussés plus loin.

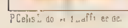
Malgré ce manque absolu de science, le mouvement des figures est souvent fort juste et toujours d'une grande énergie.

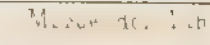
Si nous examinons, dans le tableau de l'Entrée à Jérusalem, l'homme qui cueille des rameaux d'une main, et, de l'autre, les jette sur le chemin du Christ, nous sommes étonnés de voir que l'artiste, qui pouvait trouver un mouvement si naturel et draper un vêtement avec tant d'art, ait pu dessiner les jambes des personnages baissés qui étendent leurs manteaux à terre (fig. 1).

De la forme, qu'il ne connaissait d'ailleurs qu'imparfaitement, il ne prenait que

LA PEINTURE … FRANCE

DU XI AU XVI SIÈCLE







ce qui lui était nécessaire, considérant le reste comme superflu ou le négligeant à dessein pour forcer le spectateur à faire abstraction de cette forme et à s'abandonner complètement à l'impression produite par le sujet.

Rien n'est plus invraisemblable que l'anatomie de l'agneau placé dans un nimbe au-dessus de l'arc d'entrée du sanctuaire, mais rien aussi n'est plus étrange et plus saisissant que cette image (fig. 2).

Ces peintures sont exécutées au moyen de quatre tons : le blanc, le rouge, le jaune et le noir. Cette dernière couleur, mélangée au blanc, donne un ton gris ardoisé qui a beaucoup baissé et même complètement disparu par place. L'harmonie claire et brillante qui résulte du rapprochement de ces tons, généralement assez soutenus, est parfaite.

Les modelés sont obtenus au moyen de trois opérations. Le ton général de l'objet est couché à plat; des hachures du même ton, mais plus foncé, forment l'ombre, et des hachures blanches forment la lumière. Les chairs seules reçoivent par place un modelé plus fondu.

D. — Peinture de l'église de Vic, face Q

La répartition des masses colorées est des plus heureuses. La grande bande, ornée d'une grecque régnant immédiatement sous la charpente (fig. 3), ferme de la façon la plus heureuse la composition, arrêtée dans le bas par une draperie d'un blanc jaunâtre sale.

On retrouve, dans l'abside, la trace de cette draperie au-dessous d'une bande large et ornée de médaillons encadrant, sur un fond noir, de petits animaux fantastiques (fig. 4). D'autres bandes ornées (fig. 1) divisent la hauteur en plusieurs zones et encadrent les différents tableaux.

L'ornementation de ces bandes est traitée très largement, sans détail très arrêté; il en est de même de celles des arcs (fig. 1) et des motifs d'architecture simulée (fig. 6 et 7).

Ce sanctuaire dut être primitivement couvert par une charpente apparente peinte également. Malheureusement, cette charpente a été refaite plus tard, et rien aujourd'hui ne peut nous renseigner sur ses dispositions et sa décoration.

XIIe SIÈCLE





A. — Vue extérieure de la chapelle du Liget (Indre et-Loire).

Les peintures de la petite chapelle circulaire du Liget (Indre-et-Loire) (A, B) semblent se rapprocher des peintures de l'école romane du Poitou, et plus spécialement de celles de la seconde époque, dont la décoration de Saint-Hilaire de Poitiers est en quelque sorte le type. Elles présentent tous les caractères de l'école gréco-byzantine, comme celles de Vic et de Montoire (Loir-et-Cher). Mais les peintures dont elles se rapprochent le plus sont celles découvertes il y a peu de temps dans l'église de Poncé (Sarthe). Tout semble même prouver qu'elles sont œuvres du même artiste. Certaines particularités d'exécution communes aux deux monuments, et qui ne se retrouvent dans aucune autre, sembleraient l'indiquer. Par exemple : à Poncé et au Liget, nous avons observé que la prunelle de l'œil des personnages n'existe plus que comme une tache grise à peine visible, et nous ne l'avons observé que là. Cela tient à ce que, dans les deux cas, le peintre a procédé d'après la même méthode et que cette méthode est différente de celle ordinairement employée. Dans les peintures de Saint-Savin, de Poitiers, de Vic, etc., la prunelle de l'œil est faite du même ton que celui du reste de l'œil. Ici, elle a été réservée et faite en noir après coup.

Le noir qui, dans presque toutes les fresques, a disparu, parce que la grossièreté de sa matière ne lui a pas permis de pénétrer l'enduit, ne s'est pas comporté autrement dans notre cas. C'est à peine si on en retrouve la trace.

B. — Plan de la chapelle du Liget (Indre-et-Loire).

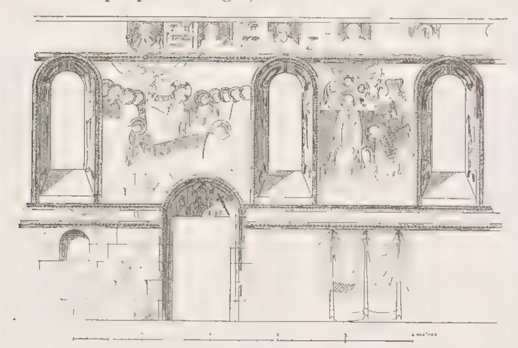
Cette similitude de procédé ne suffirait pas pour permettre d'attribuer au même artiste les peintures de Poncé et du Liget, si elle ne s'appliquait à une quantité de ces petits détails, souvent insignifiants, indépendants de la volonté de l'exécutant, qui échappent parfois à l'observation et dont l'ensemble peut s'appeler le *tour de main*. Or, à Poncé et au Liget, ce *tour de main* est le même.

L'unité d'origine étant admise pour les peintures de Poncé et du Liget, il nous est facile de retrouver leurs dates approximatives. — L'église de Poncé est du commencement de la période ogivale, c'est-à-dire de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe.

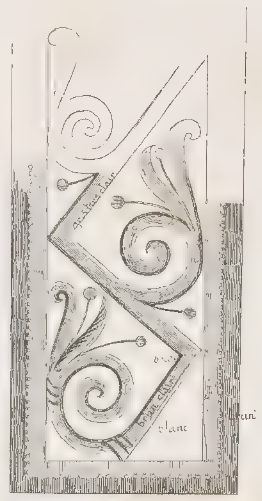
Les fresques en question ne peuvent remonter au delà de la fin du XIIe siècle.

La décoration du Liget se compose (C) d'une suite de scènes tirées de la Bible

(fig. 1 et 2), séparées par des fenêtres plein cintre assez grandes, vu la dimension de l'édifice, et dans l'ébrasement desquelles sont peintes des figures de saints d'un très beau caractère (fig. 3 et 4). Au-dessus de ces scènes règne une large frise qui termine d'une façon fort heureuse la décoration de la partie verticale. Cette frise est composée d'une série de tableaux rectangulaires, reliés par des entrelacs et d'où sortent les bustes des prophètes (fig. 5).



C. — Décoration intérieure de la chapelle du Liget (Indre-et-Loire).



D. — Ebrasement de porte dans la chapelle du Lige (Indre-et-Loire).

Le soubassement était orné d'une draperie blanche à plis tracés en brun, dont il reste quelques fragments. Le tympan de la porte latérale était rempli par un buste du Christ (fig. 6), et son intrados portait un rinceau d'un dessin un peu lourd, dans le caractère de ceux de l'église Saint-Hilaire de Poitiers (D).

E. — Décoration de la nef de l'église de Poncé (Sarthe)

L'enduit de la voûte s'est détaché et les quelques fragments qu'on en voit encore à la naissance montrent les pieds et des bouts de draperies appartenant à des personnages qui devaient être de même taille que ceux de la partie inférieure.

Il est probable que cette voûte était réservée à des représentations apocalyptiques.

Il existe dans les archives des Monuments historiques un relevé complet de ces peintures. Les dessins en sont fort soigneusement faits et fort exacts, malheureusement ils ne sont pas lavés, car l'on ne peut appeler un lavis les quelques teintes, inexactes d'ailleurs, passées timidement entre les lignes très fines qui limitent les grandes teintes, aussi bien les simples traits.

MARIA

IESSE

1

2

KEN
TIUS

3

6

IN SEMINE TVO BENEDIC

5

S. EGIDIUS

4



Les peintures de l'église de Poncé sont limitées à la nef. Les sujets empruntés à la Bible se déroulent dans trois zones séparées par de larges frises ornées de ces lignes sinueuses souvent employées pour représenter les terrains ou les nuages (E).

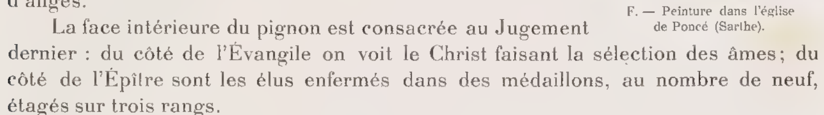
La zone supérieure semble réservée à l'Ancien Testament. Elle est séparée de la voûte en bois qui couvre l'église par une bande, semblable à celle qui divise les différentes zones. Les scènes qui la composent sont séparées par les fenêtres dont les ébrasements sont décorés par des figures de saints.

La zone du milieu règne dans la hauteur des arcs ogivaux; elle est réservée au Nouveau Testament. Parmi les scènes représentées, on voit : le *Massacre des Innocents*, la *Fuite en Égypte* (F), le *Vieillard Siméon* (G), la *Mort du Juste et de l'Injuste*, le *Crucifiement*, etc.

Enfin, la zone inférieure s'étend sur les piliers et reçoit des figures de saints et de prophètes.

Les intrados sont ornés, tantôt de figures d'archanges, tantôt de dessins géométriques et de damiers servant parfois de fond à des médaillons circulaires enfermant des bustes d'anges.

F. — Peinture dans l'église de Poncé (Sarthe).



La face intérieure du pignon est consacrée au Jugement dernier : du côté de l'Évangile on voit le Christ faisant la sélection des âmes; du côté de l'Épître sont les élus enfermés dans des médaillons, au nombre de neuf, étagés sur trois rangs.

Ces peintures furent recouvertes, à la fin du XIIIe siècle, par une autre décoration dont on voit encore quelques fragments, et qui disparut elle-même plus tard sous plusieurs couches de badigeon à la chaux. C'est au moment de restaurer l'église qu'on reconnut leur présence et qu'elles furent mises au jour. Elles sont fort fatiguées, mais une reconstitution en serait très facile [1].

(1) Au moment de mettre sous presse, nous apprenons que la Commission des Monuments historiques vient de nous charger d'assurer la conservation des peintures de Poncé et de tenter un essai de reconstitution des parties détruites.



G. — Peinture dans l'église de Poncé (Sarthe).

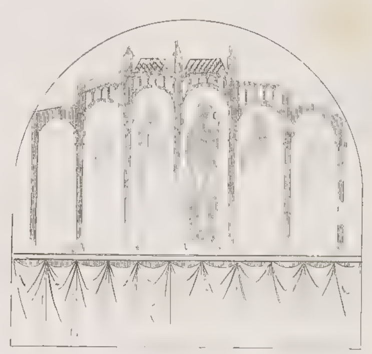
XIIe SIÈCLE

■

La petite église de Saint-Martin de Laval avait conservé, jusque dans ces dernières années, les traces d'une décoration exécutée probablement vers le milieu du XIIe siècle, et qui, récemment restaurée et amplifiée d'après un système de pastiche que nous désapprouvons, ne présente plus qu'un document falsifié.

La nef, dont le plan affecte la forme d'un rectangle très allongé, était voûtée en berceau, et les rares ouvertures dont ses parois étaient percées laissaient au décorateur un large champ pour s'exercer.

Une arcature peinte, dont il ne restait que cinq travées au moment où nous l'avons dessinée, régnait d'un bout à l'autre de l'édifice et formait le motif principal de la décoration. Cette arcature se développait vers le milieu de la hauteur de la surface verticale. Sa base reposait sur un soubassement s'élevant jusqu'à hauteur d'homme, orné d'un réseau géométrique avec un jeu d'ombre et de lumière d'où résultait une sorte de trompe-l'œil d'un effet désagréable. Ce motif de soubassement, que nous n'avons jamais rencontré que cette seule fois, n'est pas bon à imiter; il diffère essentiellement de celui généralement adopté, plus gracieux et plus rationnel, consistant en une draperie simulée descendant jusqu'au sol.



A. — Peinture dans la crypte de la cathédrale de Chartres

Au-dessus de l'arcature régnait une large litre ornée d'un damier et bordée en haut et en bas d'un large galon rouge portant un rang de perles blanches.

Entre cette litre et la naissance de la voûte restait un intervalle occupé probablement par une série de scènes dont il ne subsiste rien.

L'arcature proprement dite était composée de pleins cintres reposant sur des colonnes et surmontés de riches motifs d'architecture peinte variant à chaque travée. Ces ajustements rappelaient par leurs lignes les dais de pierre sculptés qui recouvraient à la même époque les statues placées extérieurement.

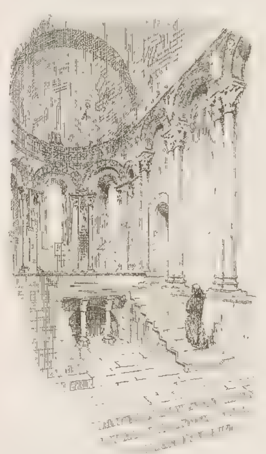
Encadrées par les arcades se voyaient les figures, un peu moins grandes que nature, des prophètes et des rois de Juda.

En examinant la reproduction que nous en donnons, on devine aisément la monotonie qui devait être le défaut de cette longue suite de personnages d'un mouvement juste, mais raide et trop uniforme.

La couleur corrigeait heureusement cette uniformité. Les tons des différentes parties du costume étaient choisis pour s'harmoniser avec les fonds alternativement rouges, bleus, jaunes et blancs, et ces tons eux-mêmes, tantôt plus clairs, tantôt plus foncés que l'arcature, donnaient un jeu de valeurs très pittoresque. Les costumes, aussi bien que les éléments architecturaux, recevaient ce modelé par fines hachures particulier au XII[e] siècle et ayant pour but de détailler la forme sans jamais prétendre au relief.

Ces peintures peuvent être rapprochées de celles de Vic (Indre-et-Loire).

Si on n'observe que les types des visages et leurs expressions, on voit de suite que ces peintures sont des œuvres d'artistes différents. Mais l'analogie de certains procédés permet de les classer sous le même titre d'école.



B Chœur de l'église de Saint-Désiré (Allier)

Si à Laval la facture est plus correcte qu'à Vic, et si les plis des vêtements dessinent mieux les corps qu'ils recouvrent, ils ont, dans les deux cas, cette raideur qui trahit leur origine gréco-byzantine. De plus, ici et là, nous retrouvons dans les imitations d'architecture, cet appareil simulé à très petite échelle dont chaque rectangle est rayé de hachures partant d'un de ses angles.

Ce détail, par cela même qu'il est insignifiant, n'a pu être appliqué spontanément dans deux endroits différents.

Les peintures qui, cependant, offrent le plus d'analogie avec celles de Laval, se voient dans la crypte qui s'étend sous le bas côté sud de la cathédrale de Chartres (A). Elles se réduisent à quelques taches suffisant pourtant à montrer que, dans les deux cas, la disposition des arcades est la même et que les détails des colonnes (fig. 2) sont empruntés aux ornements qui couvrent certaines colonnettes de pierre dont le rôle était purement décoratif.

La voûte en berceau de la travée où se trouvent ces peintures est ornée de médaillons juxtaposés contenant des lions accolés, imitation d'un tissu du XII[e] siècle (voir la planche ayant pour signe un vase). D'autres fragments se rencontrent dans la partie de la crypte qui règne sous le chœur (fig. 3 et 4).

Les motifs qui complètent notre planche proviennent de l'église de Saint-Désiré (Allier). Ils occupaient dans l'abside (B) les faces (fig. 5), les dessous des arcs (fig. 6 et 7) et les ébrasements des croisées (fig. 8 et 9). Sur les piliers, entre les arcades, étaient des figures grossièrement exécutées d'archanges terrassant le démon (voir la planche ayant pour signe un écusson écartelé). Dans les triangles compris entre les arcs se voyaient des anges aux ailes déployées. Au-dessous du cordon marquant la naissance de la voûte régnait une bande ornée d'un damier (fig. 10) rappelant celle des peintures de Saint-Martin de Laval et bordée dans le haut par une bande portant une inscription.

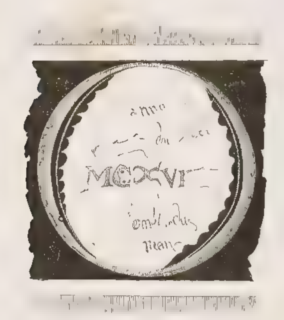
C'est à une extrémité de cette bande que se voyait un petit médaillon (C) contenant une inscription en caractères minuscules. Ce médaillon, qui a la forme de la lettre O, commencement du nom Omblardus, renferme l'indication qu'en l'an du



Seigneur MCXVI.. (le reste des chiffres est tombé), un moine, nommé Omblardus, a exécuté ou présidé à l'exécution de cette décoration. Il résulte des recherches de M. Darcy dans les cartulaires de la Chapelle-Aude, qu'un moine du nom de Omblardus existait dans le courant du XIIe siècle.

Les peintures de l'église Saint-Désiré n'ont malheureusement pas pu être conservées lors de la restauration de l'église. Il n'en reste que les relevés de M. Darcy, d'après lesquels nous avons reproduit les peintures.

Nous complétons notre planche par un fragment du motif qui contourne, à la naissance de la voûte, l'abside de l'église Saint-Gilles de Montoire (fig. 11).



C. — Inscription portant la date de la décoration de l'église de Saint-Désiré (Allier)

XIIE SIÈCLE



La chapelle de l'ancienne abbaye de Saint-Chef (Isère), aujourd'hui église paroissiale, conserve, dans l'une de ses tribunes collatérales, une décoration de la fin du XIIe siècle, dans laquelle la partie iconographique joue le plus grand rôle.

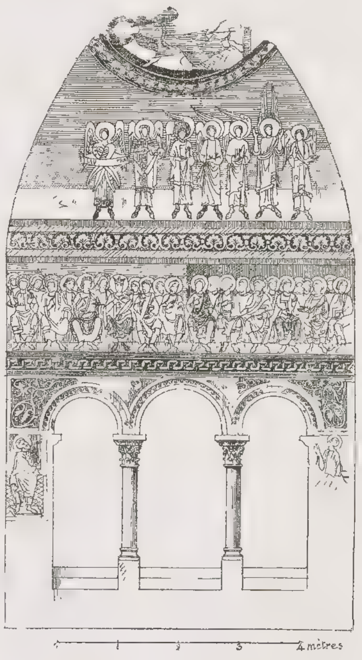
Suivant une disposition qui se retrouve fréquemment à cette époque, les personnages qui entrent dans la composition sont répartis dans des zones de tons différents, formant entre elles une opposition parfois très tranchée.

Le plus ou moins d'intensité de ces tons attire l'attention sur les grandes lignes de l'architecture, et les redresse, en faisant valoir leurs proportions. Elle leur rendait une harmonie souvent détruite par la confusion de scènes peintes sous l'unique préoccupation de l'intelligence mystique du sujet.

Le *Manuel d'Iconographie chrétienne*, de Didron, dans lequel le savant auteur traduit le *Guide de la Peinture* du moine grec Denys, peintre du couvent de Fourna, près d'Agrapha, est d'un précieux secours pour l'intelligence des peintures de cette époque [1].

Jusqu'au schisme des deux communions grecque et latine, et, depuis, jusqu'au XIIe siècle, l'influence de la peinture byzantine a été constante dans notre pays.

Comme preuve de cette opinion, Didron cite les singulières analogies des cathédrales de Chartres et d'Amiens, et des églises Saint-Luc en Livadie, Sainte-Sophie à Salonique et Sainte-Laure au mont Athos.



A. — Saint-Chef.
Décoration de la tribune, du côté de l'église.

Voici la description que donne Didron des peintures de l'église dédiée aux archanges, au couvent d'Iviron (mont Athos) :

« Un des plus beaux exemples à citer est celui qu'on voit au grand couvent d'Iviron (mont Athos), dans la coupole d'une église dédiée aux archanges. Le Pantocrator domine au fond de la coupole ; tout autour de lui se placent, sur neuf rangs, les neuf chœurs des anges. Une inscription règne au-dessus de chaque chœur, pour en dire le nom et les fonctions. Une foule, qui se perd dans les nuages, représente chacun des groupes, et au-dessus de cette foule se détache un petit ange qui tient une banderole où est écrit le nom du groupe auquel il appartient. On lit CEPAΦIM sur la banderole de l'ange aux

[1] *Manuel d'Iconographie chrétienne, grecque et latine*, avec notes par Didron, traduit du manuscrit byzantin : *Le Guide de la Peinture*, par le docteur Paul Durand. Paris, imprimerie Royale, 1845.

séraphins; Xερ sur celle de l'ange aux chérubins, et ainsi de suite; Θρον, Κυρ. Εξοσι, Αργαγ. Αγγε pour les trônes, les dominations, les vertus, les puissances, les principautés, les archanges, les anges.

La Vierge Marie fait partie des trônes; elle est debout, mains en l'air, portée sur des nuages, avec cette inscription : ΙΞΑΙΡΕΙ ΘΡΟΝΟΥΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΟΝΤΩΣ ΘΡΟΝΟΣ ΘΕΟΥ.

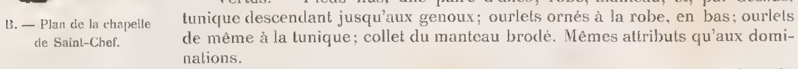
Voici, en quelques mots, la description de ces différents groupes :

Séraphins. — Anges complètement rouges comme du feu, trois paires d'ailes rouges, épée flamboyante à la main droite, pieds nus, pas d'autres vêtements que les ailes. Les séraphins sont les ardeurs.

Chérubins. — Pieds richement chaussés; robe, manteau et tunique par-dessus; ces trois vêtements sont extrêmement ornés de broderies; la tunique descend aux genoux; deux ailes seulement.

Trônes. — Une roue de feu, ailée de quatre ailes ocellées; une tête d'ange, nimbée, sort du bas de la roue et monte vers le centre. La Vierge fait partie des trônes et les domine, comme dit l'inscription.

Dominations. — Pieds chaussés, une paire d'ailes, robe et manteau sans ornements. Ils tiennent à la main droite un long bâton terminé en croix, à la gauche une boule où est écrit IC XC. Parmi les dominations est saint Jean-Baptiste, ailé, vêtu de sa robe de peau et de son manteau; lui, il a les pieds nus.



Vertus. — Pieds nus, une paire d'ailes; robe, manteau, et, par-dessus, tunique descendant jusqu'aux genoux; ourlets ornés à la robe, en bas; ourlets de même à la tunique; collet du manteau brodé. Mêmes attributs qu'aux dominations.

B. — Plan de la chapelle de Saint-Chef.

Principautés. — Comme les puissances, mais vêtements plus riches et pieds chaussés; au lieu du bâton croisé à la main droite, branche de lys.

Archanges. — Habillés en soldats, mais sans casque; cuirasse, bottines; à la main gauche, le globe avec le monogramme IC, XC; à la main droite, une épée nue, pointe en l'air; une paire d'ailes.

Anges. — Habillés comme les diacres : aube, tunique, manipule. Ils tiennent le globe à la main droite, avec le monogramme IC, XC; à la gauche, un long bâton croisé; pieds richement chaussés.



C. — Christ placé au sommet de la voûte de la chapelle peinte à Saint Chef.

Bien que ces peintures soient de beaucoup postérieures au XIIe siècle, nous en donnons la description parce qu'elles sont complètes, et, à peu de chose près, semblables à celles de l'époque qui nous occupe. Il suffira, en effet, de jeter les yeux sur la planche et les figures ci-jointes, pour voir quelle analogie frappante existe entre elles et les peintures grecques, dont nous venons de parler.

Nous donnons en A le croquis d'une autre face peinte des décorations de Saint-Chef. En B, le plan de la chapelle où se trouvent ces peintures, et, en C, le Christ, qui réunit, au sommet de la voûte, les quatre faces de la décoration.

Les figures 1, 2, 3, 4, 5, 6 et 7 sont des décorations de l'église de Saint-Chef. La figure 9 est une imitation de draperie de la même époque, réduite à un simple trait brun rouge sur un fond blanc sale. Elle se trouve à Montsannès (Lot-et-Garonne). La figure 8 jouait dans l'église de Bagneux (Allier) le rôle du motif (fig. 7) dans l'église de Saint-Chef. Les peintures de Bagneux ont malheureusement disparu, forcé que nous avons été, lors de la restauration de ce monument, de les détruire pour réparer l'abside de l'église qui s'écroulait.



XIIE SIÈCLE

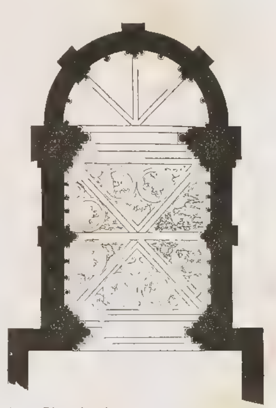
L'église du Petit-Quevilly, près Rouen, dépendait anciennement d'une léproserie; elle date du commencement du XIIe siècle.

La nef, presque aussi large que longue, est couverte par une charpente apparente; elle est plus moderne que le chevet et ne présente aucune trace de peinture, à l'exception d'une croix de consécration du XIIIe siècle[1], tracée en brun sur le mur de gauche, et un badigeon sans intérêt sur l'arc séparatif de la nef et du chœur.

Ce dernier, moins large que le reste de l'église, est couvert par une voûte d'arête avec arc-doubleau intermédiaire (A).

L'abside qui le termine est voûtée en cul-de-four et renforcée par des nervures.

C'est dans les six compartiments triangulaires compris entre les différents arcs du chœur que prenaient place huit scènes de la vie du Christ, inscrites, chacune, dans un grand cercle formant auréole, et passant, en maints endroits, derrière les personnages qui sortent souvent de ce cadre trop étroit. Les angles restés libres sont occupés, vers le sommet de la voûte, par des épanouissements de feuillage d'une délicatesse extrême, et, dans la partie qui touche au nord, par des rinceaux capricieux venant parfois, dans leur exubérance, mêler leurs volutes et leurs feuillages aux scènes contenues dans les grands médaillons circulaires.



A. — Plan du chœur de l'église du Petit-Quevilly (Seine-Inférieure).

C'est sur un fond bleu que se détachent, en teintes plus claires, les personnages, les auréoles qui les encadrent et les ornements qui les accompagnent. Sur quelques points, les hachures forment le modelé, et les traits cernant quelques-unes des figures s'enlèvent en valeur sur le fond afin de donner de la légèreté à l'ensemble.

Les nervures (fig. 2 et 3), dans les mêmes tons, sont très brillantes par l'opposition des bruns, des bleus et des jaunes rehaussés de noir, et se détachent sur ce fond clair en présentant une certaine confusion, grâce à la netteté et à la régularité de leur dessin composé uniquement de formes géométriques, telles que damier, entrelacs, etc.

Les petits cercles blancs dont est parsemé l'arc-doubleau interne (fig. 3), attirant vivement le regard, ajoutent encore à cet effet.

(1) Nous donnons la reproduction de cette croix dans notre planche ayant pour signe une croix nimbée.

Ici l'opposition entre les lignes d'architecture et les grandes surfaces a lieu dans le dessin plus que dans la couleur.

Les auteurs de cette décoration ont compris que l'effet d'un ton résultait non seulement de sa valeur et de son éclat, mais encore de la dimension de la surface qu'il couvrait et de la forme de cette surface ; ils savaient que plus la forme est précise et simple, plus le ton qui la recouvre a de valeur. Ils ont appliqué ce principe avec une véritable science.

La forme la plus brillante, si l'on peut s'exprimer ainsi, le cercle, a été employé par eux avec un plein succès pour ramener l'attention sur les points où il était nécessaire (fig. 3) qu'elle se portât.



B. — Fragment d'un vitrail de la cathédrale de Chartres

Cette décoration est presque intacte sous le badigeon qui la recouvre, mais une seule scène est tout à fait visible, c'est celle dont nous donnons la reproduction (fig. 1).

Cette scène, représentant la fuite en Égypte, offre une grande analogie, par le style et la composition, avec le même sujet représenté dans un vitrail de la cathédrale de Chartres (B). Si l'un n'est pas la copie de l'autre, ils sont évidemment inspirés d'une œuvre originale qui ne nous est pas parvenue.

C'est pour le même motif que nous donnons (C) un fragment de bordure d'un vitrail de la même cathédrale.

Dans l'église du Petit-Quevilly, à droite de la scène de la Fuite en Égypte, on devine, plutôt qu'on ne voit, le Baptême du Christ.

La décoration verticale qui devait accompagner une voûte si riche, a entièrement disparu, et bien malheureusement ; car il eût été intéressant de savoir quel pouvait être le système décoratif de l'arcature qui forme le soubassement.

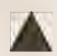
La parenté que nous croyons devoir exister entre ces peintures et celles de Saint-Quiriace, de Provins, fait que nous avons intercalé dans notre planche un fragment (fig. 4) de ces dernières, que nous reproduisons en entier dans les planches suivantes.



C. — Bordure d'un vitrail de la cathédrale de Chartres



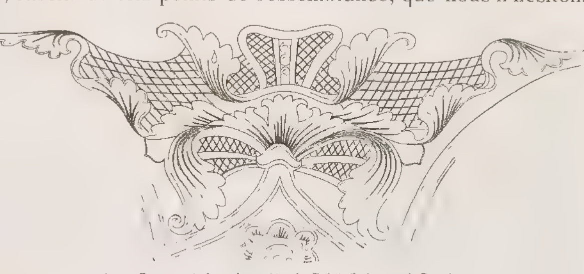
XIIe SIÈCLE



La décoration de l'église du Petit-Quevilly (Seine-Inférieure) appartient à une école dont un des traits caractéristiques est la richesse que présente la partie ornementale, et la proportion dans laquelle elle s'allie à la partie légendaire. Elle est l'expression la plus complète et la plus élevée de ce qu'était la peinture murale au moyen âge.

Les spécimens de cette école sont si rares aujourd'hui, qu'il nous est impossible de délimiter d'une façon, même approximative, la région soumise à son influence ou de déterminer le centre où elle s'est formée.

Les peintures du Petit-Quevilly et celles de Provins (Seine-et-Marne), quoique différentes par le détail, offrent de tels points de ressemblance, que nous n'hésitons pas à leur donner la même origine.



A. — Ornement dans la voûte de Saint-Quiriace, à Provins.

Dans les unes comme dans les autres, nous constatons cette exubérance dans l'ornementation et cette abondance prodigieuse de motifs différents, qui en sont la caractéristique. Les éléments sont puisés aux mêmes sources, et la somme d'invention employée à les combiner entre eux est la même.

Ici et là, le bleu de cobalt, d'un si rare usage à cette époque, joue un rôle important dans l'harmonie générale.

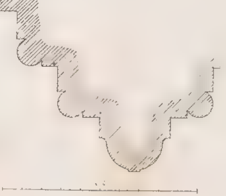
Il apparaît par taches assez larges à Provins, et devient la couleur dominante au Petit-Quevilly.

Le troisième spécimen que nous connaissons, paraissant devoir se rattacher à la même école ou plutôt au même système, est obtenu au moyen d'un procédé tout différent.

C'est à Chartres que nous le trouvons dans les vitraux de la cathédrale. Non seulement nous constatons dans la composition des tableaux une analogie permettant d'assigner les mêmes origines à ces différentes œuvres, mais l'examen de quelques détails de l'ornementation nous fait supposer que l'œuvre mère de cette école appartenait à l'art du peintre verrier.

Examinons, en effet, les détails de l'ornementation dans les trois cas; nous verrons que, quelle que soit la délicatesse du dessin qu'il colore, chaque ton se trouve compris dans une masse présentant des contours peu compliqués et tels que les exigent les procédés de la peinture sur verre, consistant à découper chaque ton dans un morceau transparent, mais permettant d'obtenir, malgré cela, des formes d'une grande légèreté en redessinant les contours par des dentelures peu profondes, au moyen d'un modèle résultant de l'application de hachures fines et serrées, tracées dans le sens de la forme.

Souvent la valeur d'un ton est augmentée par la superposition d'un autre ton sous forme de hachures croisées figurant un quadrillé.


C. — Profil d'un arc-doubleau au Petit-Quevilly

Ces différents procédés ont été mis en œuvre au Petit-Quevilly et à Provins (A et B).

Est-ce dans l'art du peintre verrier ou dans celui du peintre à fresques que l'on doit chercher le point de départ de cette école? Nous ne saurions le dire, mais nous croyons que ces deux arts se sont développés séparément, et que, s'ils offrent des points de contact nombreux et ont réagi souvent l'un sur l'autre, c'est que les artistes ayant puisé aux mêmes sources, il ne pouvait en être autrement.

La peinture décorative devait avoir aussi de grands rapports avec la sculpture, puisqu'elle avait souvent pour rôle de la suppléer, ou mieux, de la compléter.

Ce qui n'est pas douteux, c'est l'origine orientale des formes que nous étudions. Elles sont le développement de motifs importés par les tissus, et très répandus pendant tout le cours du XII[e] et le commencement du XIII[e] siècle, avant que les artistes aient songé à tirer directement leur inspiration des végétaux indigènes.

Le feuillage qui fait l'objet de notre figure 1 remplit un des angles du compartiment de la voûte où est représenté le baptême du Christ. A sa partie inférieure, une forme blanche, à moitié effacée, représente une colombe.

Une large bande verte, sertie d'un filet blanc, bordait les nervures et contribuait à les détacher du fond. Les figures 2 et 3 sont le développement des nervures des arcs-doubleaux dont nous donnons le profil en C. Les figures 4 et 5 sont les nervures de la voûte de l'abside. Il ne reste rien des peintures qui ornaient cette voûte.


B. — Ornement dans la voûte de Saint Quiriace, à Provins



XIIE SIÈCLE



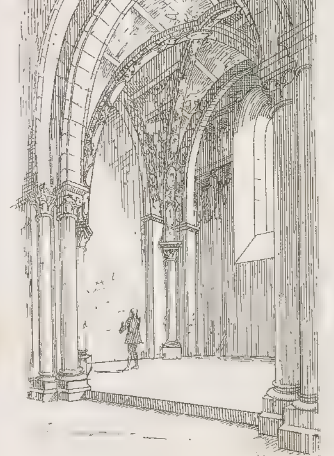
Les peintures de l'église Saint-Quiriace, à Provins, sont de la seconde moitié du XIIe siècle, et présentent le plus grand intérêt, au double point de vue de la légende et de l'ornementation.

Suivant un principe très logique, la partie légendaire se déroule sur les grandes surfaces, les voûtes et les murs; la partie ornementale sert à augmenter l'effet des lignes architecturales qu'elle redessine et enrichit.

La voûte d'arête, couvrant la chapelle du chevet, offre une disposition assez particulière (A). Elle est divisée en trois zones distinctes ornées de figures. La première, à fond bleu, en forme de croix, occupe le centre; la seconde, à fond vert, fait suite, et la troisième, à fond rouge, remplit huit triangles occupant les pendentifs à la retombée de chaque pénétration.

Chaque zone était séparée de sa voisine par une bande d'ocre jaune jouant l'or.

Il est malheureusement impossible, vu l'état du document, de retrouver le détail de cette composition. Voici tout ce qu'on peut distinguer : sur le fond et dans l'axe de chaque face, sont des figures d'archanges debout, la tête tournée vers la clef de la voûte; puis, sur la même zone, une série d'anges posant sur la bande jaune séparative. Au-dessous, sur la bande verte, des anges précipités la tête en bas, le bras étendu, paraissent poursuivre les anges déchus qui occupent la troisième zone (B).



A.— Chapelle dans l'église de Saint-Quiriace, à Provins

Quant aux peintures de l'élévation, elles ont beaucoup souffert, au XVe siècle, des modifications apportées à la chapelle.

Il n'en reste que trois sujets. Ce sont : le deuxième sacre de David à Hébron, par le prophète Nathan; Jésus et la Madeleine, et la multiplication des pains.

Le premier occupe la partie supérieure du tympan, à gauche de la fenêtre.

David, à la chevelure rousse, s'avance suivi de ses deux femmes, Abigaïl et Achinoam, avec leurs gens et leurs familles[1]. Le prophète Nathan lève les bras et sacre David; au fond, un portique représente la ville d'Hébron.

Le Christ et la Madeleine sont au-dessous de cette composition; le sujet se

[1] *Livre des Rois*, chapitre II, versets 2, 3, 4.

détache sur un fond noir et forme une opposition de ton très tranchée avec la zone supérieure. Le Christ éloigne du geste la Madeleine (fig. 2). Le mouvement est juste, mais les draperies sont raides et les extrémités faiblement dessinées. Cette incorrection se trouve dans toutes les œuvres de cette époque toute mystique, où le sentiment et l'expression dominent, à l'exclusion de la forme, dont les artistes d'alors avaient une connaissance fort peu étendue.

A droite du Christ, un ange endormi reste seul d'une composition qui faisait suite à celle-ci.

Dans la partie droite de la fenêtre, on voit la multiplication des pains.

Jésus est sur la montagne, les Hébreux le contemplent avec étonnement et respect. Les corbeilles remplies sont à leurs pieds.

Ces peintures ne s'écartent en rien de la tradition. Ce sont les mêmes types que dans les églises du centre de la France, qui, elles-mêmes, rappellent les mosaïques des monuments du ve au xe siècle en Italie. Le modelé, très sobre, est composé de quelques ombres plates pour les chaires et de hachures fines, d'un rouge violacé, pour les draperies.

Toutes les figures qui composent ces scènes sont demi-nature.

L'ornementation, en rapport avec une échelle aussi réduite, est extrêmement fine dans ses détails, tout en obéissant par son ordonnance et la disposition de ses masses aux lois de la ligne architecturale.



B. — Saint-Quiriace. Les anges déchus

Les fragments que nous en donnons décoraient le dessous des arcs-doubleaux (fig. 1 et 3) et une de leurs faces (fig. 4). Ce dernier motif semble avoir été repeint au xve siècle. Son exécution grossière ne paraît pas en rapport avec la délicatesse extrême qui caractérise l'œuvre des artistes primitifs.

La planche suivante comprend le reste de ces détails.



Cette poste, sertie d'un trait blanc, se détache en rouge sur un fond noir.

Il ne reste aujourd'hui, de ces peintures si précieuses, que quelques traces à peine visibles; la restauration de la chapelle où elles se trouvaient, devenue absolument indispensable, les a fait disparaître en grande partie, et ce n'est qu'en nous aidant du si intéressant travail de M. Denuelle que nous avons pu en donner ici l'image et la description.

XIIe SIÈCLE



La partie ornementale des peintures de l'église de Saint-Quiriace de Provins offre un mélange de motifs empruntés aux peintures antiques et à cet art de l'Orient qui, du VIIIe au XIIe siècle, eut une influence si puissante sur les productions artistiques de l'Occident.

Elle emprunte au règne végétal ses plus riches épanouissements, les transforme et leur donne une expression toute idéale, qui a son langage propre, et les allie, de la façon la plus harmonieuse, aux entrelacs et aux formes géométriques qu'elle prend à l'architecture.

La figure 3 de cette planche et les figures 1 et 3 de la planche précédente nous montrent trois variétés de dessous d'arcs-doubleaux formés chacun de deux motifs de styles différents, séparés par des bandes d'un ton ocre jaune.

L'un d'eux rappelle la disposition et le caractère des arêtiers, avec cette variante, que le parti de décoration est renversé.

Deux autres motifs contiennent des figures sur fond noir et bleu, insérées dans des losanges reliés par des méandres tirés de l'architecture antique, mais compris de façon qu'ils donnent naissance ici aux détails accessoires de l'ornementation, tandis que, dans les mosaïques et les peintures romaines, la forme, si capricieuse qu'elle soit, est presque toujours rigoureusement linéaire.

Les arêtiers (fig. 1 et 2) présentaient une suite de médaillons circulaires contenant des figures, dans lesquelles nous reconnaissons les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse. Ils sont tous couronnés et tiennent le sceptre et le psaltérion. Le fond est ocre jaune, le cercle qui les relie donne naissance à une ornementation épanouie, variée dans ses détails, d'une coloration brillante et claire, se détachant sur un fond bleu assez doux pour permettre à l'arêtier de s'enlever franchement en clair, sur le fond de la voûte.

Chaque partie de cette ornementation, qu'elle soit verte, jaune ou gris clair, est sertie d'un trait blanc qui contourne la forme et la dessine nettement.

Le modelé est obtenu au moyen de hachures brunes.

Les moulures, qui accompagnent le tore (A), ont aussi une ornementation claire; elles encadrent la voûte et dessinent nettement l'arêtier.

Sur un quart de rond, nous retrouvons le cordon de perles antique et, sur la moulure qui l'avoisine, la poste, également empruntée à l'antiquité, mais contournée d'une élégante dentelure qui la relie, comme style, aux ornements byzantins qui l'accompagnent.



XIIe SIÈCLE





1. — Voûte de la crypte de la cathédrale d'Auxerre.

Au sommet des trois voûtes en berceau de l'église de Saint-Savin (Vienne), nous avons constaté la présence d'une bande ornée divisant la voûte longitudinalement en deux parties. Cette bande a pour but, d'abord, de séparer des scènes faites pour être vues en sens inverse, et d'empêcher l'œil qui contemple un sujet d'être troublé par le voisinage trop immédiat d'un autre sujet renversé; et, ensuite, de donner à l'architecture une fermeté que ne comporte pas la forme, un peu molle, du berceau plein cintre.

D'autre part, les Romains, inventeurs du plein cintre, avaient cru devoir, dans certains cas, apporter une correction à cette courbe en la divisant en deux parties égales, au moyen d'une clef saillante enrichie de sculptures. La bande qui indique le sommet des voûtes romanes et la clef de voûte antique jouent le même rôle et forment dans le développement du cintre un temps d'arrêt des plus heureux, et le motif central qui accuse le sommet de certains intrados d'arcs-doubleaux est une application du même principe (fig. 2).

Quand, au lieu de tableaux, l'artiste avait choisi un motif purement ornemental, il divisait encore la voûte en deux parties au moyen d'une large bande. Quelquefois il la recoupait par une autre bande transversale, et obtenait ainsi une vaste croix embrassant toute la voûte. Cette disposition existait dans la crypte, aujourd'hui détruite, de la cathédrale de Clermont. Le dessin que nous en donnons a été copié sur des fragments d'enduit retrouvés avec d'autres débris dans des fouilles faites sur l'emplacement de cette crypte, et conservés dans le bureau de l'architecte. Ces fragments nous montrent tous les éléments de la décoration de la voûte: le dessin du fond, les deux motifs des bandes, longitudinale et transversale, et leur point de rencontre. L'arabesque sur fond noir d'une des bandes s'amortit par un

vase qui, dans l'exécution, se trouvait beaucoup plus bas que nous l'avons indiqué, mais que nous avons rapproché pour faciliter la composition de notre planche.

En traçant ainsi sur cette voûte en berceau une grande croix se détachant en vigueur sur le fond, l'artiste a-t-il eu pour but de rompre la monotonie d'une grande surface couverte par un dessin régulier? Ou, tirant parti d'une exigence de l'effet décoratif, a-t-il voulu surtout représenter le symbole du christianisme?

Les deux hypothèses sont également fondées, et l'exemple de la voûte en berceau de la crypte de la cathédrale d'Auxerre (A) vient à l'appui de la seconde. La croix symbolique, cantonnée de quatre anges à cheval et portant en son milieu le Christ également à cheval, s'y affirme franchement.

Les débris d'enduit de Clermont ont cet aspect luisant que présentent les fresques romaines, et qui ferait croire qu'elles ont été recouvertes d'une couche d'encaustique. L'arabesque, délicate, se détachant sur un fond noir foncé, ajoute encore à l'illusion. Les artistes du XIIIe siècle avaient-ils eu sous les yeux des fresques antiques? C'est possible; car les ruines de monuments romains ne sont pas rares en Auvergne.


B. — Ornement de tissu du XIIIe siècle.


C. — Dessin d'un tissu du XIIIe siècle.

D'ailleurs, ce n'est pas le seul endroit où nous ayons rencontré, mêlées à une décoration romane, des réminiscences antiques. Dans la salle capitulaire de Sainte-Trophime, à Arles, on retrouve les restes de deux bandes d'encadrement (fig. 3 et 4), à fond noir, dont l'une est l'interprétation d'un motif adopté souvent par les Romains, qui le tenaient des Grecs, et composé de palmettes alternées reliées par des rinceaux.

Le fond de la voûte de Clermont est l'imitation d'une étoffe du genre de celles qui s'importaient alors de l'Orient (B, C).

A Chartres, dans une travée de la crypte formant berceau, nous avons trouvé un motif de décoration puisé à la même source (fig. 5). De grands cercles encadrant un lion se répètent sur deux rangs, dans la hauteur, de chaque côté de la voûte, et à partir de la naissance du cintre, qui est fort basse. Ces deux rangs sont enfermés entre deux bandes horizontales, d'un dessin assez maigre, dont l'une n'est pas à sa place dans le dessin que nous en donnons, et devrait être élevée de façon à laisser la place du second rang de cercles tangent au premier.

Cette décoration n'emplit pas tout le cintre; la partie supérieure, qui a probablement perdu son ornementation spéciale, reste vide. Le soubassement de cette



travée, dont nous avons reproduit le fond dans un croquis, est formé d'une draperie blanche.

Les motifs qui complètent notre planche font suite à la série de ceux que nous avons donnés appartenant à l'École poitevine du XIIe siècle.

Les figures 6 et 7 proviennent d'une église de Poitiers, désaffectée et servant aujourd'hui d'écurie et de grenier à fourrage. L'abside de cette église était décorée d'un Christ entouré des douze apôtres.

Les figures 9 et 11 proviennent de l'église Saint-Hilaire, à Poitiers.

La figure 10 n'appartient pas au même art; elle est tirée de la décoration du portail de l'église de Vezelay (Yonne).

XIIe-XIIIe SIÈCLES



Parmi les édifices qui composent actuellement l'abbaye de Rocamadour (Lot), la chapelle Saint-Michel est un des plus anciens et sa construction semble remonter au milieu du XIIe siècle.

Élevée sur un passage voûté en berceau, elle est adossée à un rocher en surplomb dont la paroi, laissée brute, la ferme d'un côté et lui tient lieu de voûte (A).

En différents points de l'intérieur on trouve des traces vagues de coloration, aussi bien sur le rocher que sur la muraille. Dans la voûte en cul-de-four qui couvre l'abside, on distingue le Christ triomphant, dans une auréole quadrilobée, et entouré des quatre évangélistes, représentés en pied et non par leurs symboles, comme il était d'usage de le faire aux époques précédentes. Une figure d'ange et une de séraphin occupent les angles extrêmes (B).

Les figures, d'un dessin médiocre, disparaissent sous une couche de suie provenant de la fumée des cierges, qui a pénétré l'enduit plus profondément encore que ne l'avait fait la couleur; les inscriptions de noms gravées par les visiteurs ont achevé l'œuvre de destruction, et tout ce que nous avons pu faire, c'est de relever les contours et la disposition.

L'enduit de cette voûte est d'une grande solidité, et il est probable que, sans les deux motifs dont nous venons de parler, cette fresque serait parvenue jusqu'à nous sans la moindre altération.

A l'extérieur, au-dessus de la porte de l'escalier qui conduit à la chapelle, se voient les restes d'une figure de saint Michel, qui semble appartenir au même système de décoration que la fresque de l'absidiole.

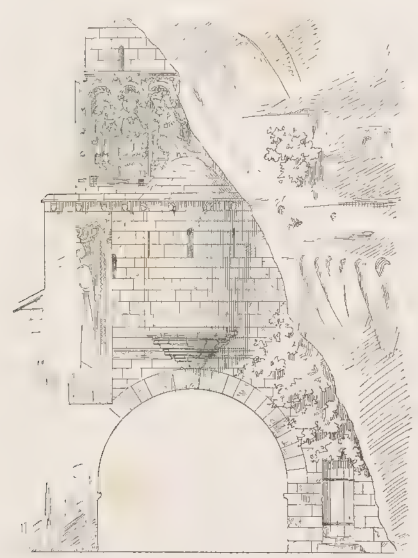
Ces peintures ne peuvent être comparées à celles, plus anciennes d'au moins un siècle, qui occupent la partie supérieure de la face orientale de la chapelle. Ces dernières, préservées par leur exposition de la trop grande lumière, de la trop grande chaleur et à peu près de toute humidité, ont conservé leur éclat primitif. Leur situation, presque inaccessible, les a défendues contre le vandalisme, et c'est à peine si, sur deux ou trois points, leur enduit s'est détaché.

Aucun document écrit ne peut nous renseigner sur la date précise de cette fresque. Ce n'est que par son analogie avec d'autres peintures qu'il nous est permis de voir là une œuvre de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe. Cette opinion nous semble confirmée par la forme des caractères de l'inscription. C'est même à cette dernière preuve que nous nous arrêterons; car, si dans la peinture murale et la peinture de manuscrit nous avons trouvé de nombreux exemples d'archaïsme, l'imitation d'œuvres antérieures ne s'est jamais

étendue à l'écriture. Or, les onciales de la Salutation angélique tracée sur le phylactère sont semblables à celles des manuscrits de 1180 à 1220.

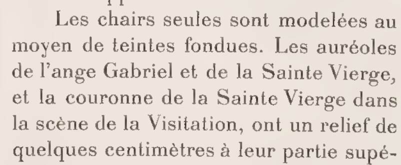
Les deux scènes dont se compose cette fresque occupent le fond d'une arcature sans colonnettes, dont les retombées sont portées sur des corbeaux sculptés (fig. 1). L'une représente l'Annonciation; l'autre, séparée de la première par une bande rouge verticale, représente la Visitation.

Le dessin est fortement empreint des traditions de cet art byzantin auquel les prescriptions ecclésiastiques avaient interdit tout progrès. C'est en vain qu'on y cherche le germe de ces qualités d'observation et de sincérité qui commençaient déjà à se développer au xiie siècle plus au nord de la France, et qui devaient porter, un siècle plus tard, notre art national à un niveau si élevé.



A. — Décoration extérieure de la chapelle Saint-Michel à Rocamadour (Lot).

L'exécution est conforme aux moyens employés dans les fresques contemporaines. Les différents tons sont appliqués à plat. Des hachures de même couleur, mais plus foncées, donnent les ombres. La lumière est obtenue par des hachures blanches, plus ou moins larges et plus ou moins rapprochées. Elle a une direction unique, contrairement à ce qui a lieu généralement dans les scènes décorant l'intérieur des monuments où la lumière vient, en réalité, de tous côtés. Ici le tableau étant serré contre la paroi du rocher, ne peut, ainsi que son cadre d'architecture, recevoir de lumière que du côté opposé.

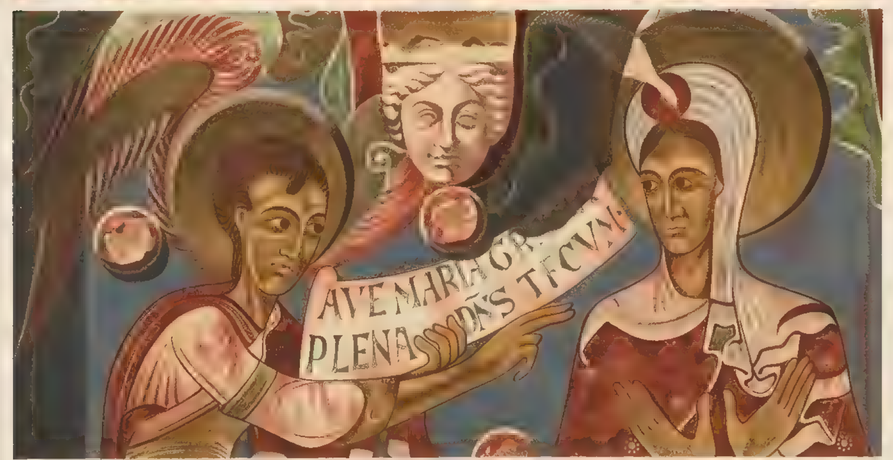


Les chairs seules sont modelées au moyen de teintes fondues. Les auréoles de l'ange Gabriel et de la Sainte Vierge, et la couronne de la Sainte Vierge dans la scène de la Visitation, ont un relief de quelques centimètres à leur partie supérieure, de sorte qu'elles sont peintes sur un plan faisant un angle avec le fond vertical (fig. 2). Nous voyons là un moyen de permettre à ces surfaces, perdues dans l'ombre de l'arcature, de recevoir aisément la lumière réfléchie par le sol et les rochers environnants, et de ressortir brillamment sur le fond plus sombre.

Cette façon de mêler le relief à la peinture est d'une application assez rare. Nous en retrouvons pourtant un exemple à Saint-Savin, dans une fresque un peu plus récente. L'effet si puissant des auréoles dorées du xiiie siècle, gaufrées en creux ou en relief, tient à l'application du même principe.

Le fond, bleu foncé, est semé de petites demi-sphères en mortier fortement en relief, ayant servi de base à des ornements de métal ou d'émail arrachés pendant un des nombreux pillages de l'abbaye, comme semble l'indiquer la dégradation qu'ont subie à leur sommet ces sortes de cabochons. C'est un nouveau point d'analogie avec la fresque de Saint-Savin; mais ce moyen ingénieux semble utilisé ici avec





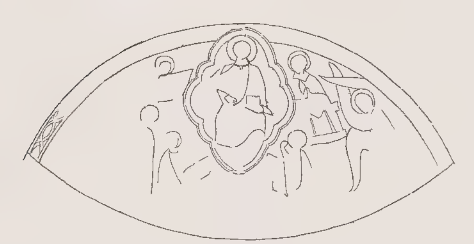
2

moins de discernement. Au lieu d'être disposés symétriquement et en des points déterminés, où ils simulent les ornements des costumes, ils sont jetés un peu au hasard dans les vides de la composition.

Nous ne croyons pas que la façade ait été entièrement peinte. Néanmoins, nous constatons, à la hauteur du trompillon portant l'absidiole, une inscription tracée en blanc sur noir entre deux galons rouges et jaunes et formant frise horizontale. On y peut lire encore ces mots : *Sapientiæ Patris.*

Au-dessous des peintures que nous venons de décrire se dresse une gigantesque figure de saint Christophe, exécutée à la fin du XIII[e] siècle. Cette image est presque entièrement effacée et décolorée, ce qui prouverait qu'à ce moment la tradition de la fresque, en ce qui concerne les procédés matériels, tendait à se perdre dans cette contrée.

Puisque nous sommes à Rocamadour, citons plusieurs vestiges de peinture qu'on rencontre çà et là sur les murs des différents édifices de l'abbaye, et remontant à la fin du XV[e] siècle. Dans une partie on reconnaît la légende des trois morts et des trois vifs; dans une autre, une représentation de la sainte Trinité.



B. — Fresque de l'abside de la chapelle Saint-Michel, à Rocamadour (Lot)



XIIE SIÈCLE



Une bande brun rouge, doublant une bande jaune, et une rangée de points blancs à cheval sur ces deux tons formaient un élément de décoration souvent employé dès le XIe siècle, pendant tout le cours du XIIe et le commencement du XIIIe.

Ainsi conçu, ce motif renfermait les tons dominants de la décoration dans laquelle il entrait, et, par son emploi judicieux, lui donnait l'homogénéité voulue.

Rien ne peut mieux faire comprendre son rôle que le simple examen de notre planche en couleur. Les deux types que nous y avons réunis proviennent, l'un, de Saint-Philibert, de Tournus (fig. 1, 2, 3, 4), l'autre, du temple Saint-Jean, de Poitiers (fig. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). Ils n'ont de commun que ce principe de décoration, mais il est suffisant pour établir entre eux une certaine harmonie et leur permettre de figurer l'un auprès de l'autre sans que l'œil en soit choqué.



A. — Christ, dans une abside du temple Saint-Jean. à Poitiers

Comme on peut le voir, le rouge est presque toujours un peu plus large que le jaune, mais quelquefois c'est le jaune qui l'emporte.

Il est plus que probable que le goût de l'artiste ou tout simplement le hasard étaient les seules règles qui décidaient entre ces deux partis. Quoi qu'il en soit, le rôle de cet accord est manifeste, et son application, des plus simples.

Les peintures du temple Saint-Jean sont de deux époques différentes. La partie la plus ancienne date de la fin du XIe siècle.

Nous l'avons reproduite dans notre planche ayant pour signe « une main ».

La partie que nous avons sous les yeux lui est postérieure de plus d'un siècle.

Dans le dessin de la plus ancienne, nous retrouvons l'empreinte de l'archaïsme grec; dans l'autre, cette liberté dans les formes et cette tendance vers un certain réalisme qui caractérisent l'époque de transition. Cependant, grâce au procédé dont nous démontrons l'usage, ces peintures, fort délabrées aujourd'hui, devaient, au commencement du XIIIe siècle, s'harmoniser et former un tout assez complet.

De même que cet accord était le résumé de l'harmonie générale, il était le point de départ de la composition.

L'artiste commençait par redessiner toutes les lignes de l'architecture au moyen de cette double bande. Elle suivait les contours de l'intrados et de la face des arcs, elle bordait les litres qui régnaient à différentes hauteurs dans l'intérieur des édifices, suivant toutes les arêtes, et c'est dans ces cadres ainsi formés qu'était tracée la décoration proprement dite. Nous avons vu quelquefois les bords de ces bandes indiqués par un trait gravé dans l'enduit, ce qui prouve qu'elles étaient le tracé préliminaire indispensable à l'exécution.

Il est à remarquer que, dans l'église de Tournus, les deux tons sont séparés par un trait noir. Cette interposition d'un ton dur détruit l'effet de la rangée de perles blanches posée par-dessus, et dont le but était généralement d'adoucir l'opposition des deux tons et de les lier l'un à l'autre.

Les figures 1 et 2 représentent la face et le dessous de l'arc-doubleau de la nef de l'église de Tournus; les figures 3 et 4, deux dessous des arcs de la galerie du chœur de la même église. Dans ces motifs, le noir emplit les fonds; le blanc, le bleu et le vert sont réservés aux ornements.

Les animaux fantastiques, encadrés dans des méandres, rappellent ceux que l'on voit à Saint-Savin et à Saint-Jean, de Poitiers, dans les grandes frises au-dessus des arcatures, mais le caractère et le procédé sont différents.

La figure 5 est une face d'arc du chœur du temple de Saint-Jean, à Poitiers. Au sommet, la figure du Christ enfant se voit dans un nimbe crucifère; sur la droite, un ange, puis une tête d'animal et un rinceau font partie d'une représentation dont il nous est difficile de préciser le sens.

Ce rinceau appartient au moyen âge par sa composition, l'influence orientale en a disparu; il est inspiré directement d'une plante indigène. Il en est de même pour ceux qui entrent dans l'ornementation des figures 9, 10 et 11.

Les figures 6 et 7 montrent le dessous et la face de l'arc-doubleau de l'abside; la figure 8, la face d'un autre arc; la figure 9, un dessous d'arc; les figures 10 et 11, des ébrasements des fenêtres; la figure 12, une litre décorant le soubassement; les détails de tous ces éléments montrent que ces peintures, qui appartiennent à l'art roman par la couleur, datent de l'époque où l'on commença à abandonner les traditions byzantines.

La figure 13 est une litre provenant de la cathédrale de Chartres. Nous ne pourrions dire quelle pouvait être la valeur de ce motif dans un ensemble; pris isolément, il paraît bien terne et bien plat, faute de blanc sans doute.

Nous donnons en noir (A), un ensemble de décoration d'abside du temple de Sain-Jean, à Poitiers, montrant combien encore, à cette époque, on osait peu s'affranchir des représentations traditionnelles.

XIII[e] SIÈCLE



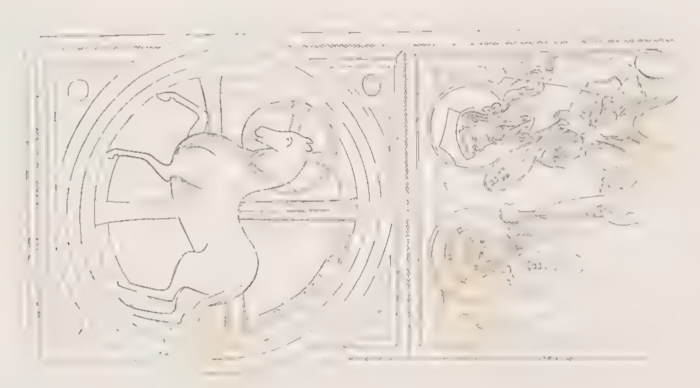
Les fresques de la chapelle Sainte-Catherine, dans la crypte de Notre-Dame, à Montmorillon (Vienne), sont généralement considérées par les archéologues, par MM. de Longuemar et Nouveau, notamment, comme étant de deux époques différentes : celles de la nef seraient du XII[e] siècle et celles de l'abside du XIV[e] siècle. Un document que nous ignorons, et dont par conséquent nous ne pouvons discuter la valeur, a sans doute servi de base à cette conclusion; mais nous pensons qu'on y a attaché trop d'importance, à l'exclusion du témoignage des peintures elles-mêmes.



A. — Peintures de la crypte de l'église de Montmorillon (Vienne)

Nous avons procédé différemment et notre opinion est tout autre. Nous ne trouvons, dans les deux parties en question, aucune de ces dissemblances toujours si frappantes entre des œuvres exécutées à plus d'un siècle de distance. Bien au contraire, tout s'accorde pour prouver qu'elles ont été faites d'un coup, par un seul artiste, sinon par plusieurs travaillant concurremment et imbus des mêmes préceptes. Nous ne voyons donc rien qui puisse motiver semblable distinction.

On retrouve, dans les différentes parties, des détails d'exécution très significatifs qui les rapprochent, en même temps qu'ils les distinguent de toutes les autres décorations que nous connaissons, à quelque époque qu'elles appartiennent. Le procédé matériel est identique d'un bout à l'autre : composition et qualité de l'enduit, manière d'appliquer la couleur. L'état de conservation est le même dans les parties préservées de toute cause violente de détérioration, le degré d'altération est le même, ces parties offrent le même aspect. Les traits du dessin présentent une vigueur peu ordinaire, qui permet de les copier facilement; c'est encore une particularité qui suffirait à elle seule pour rétablir cette unité d'origine.



B. — Peintures de la crypte de l'église de Montmorillon (Vienne)

A défaut de cette similitude de procédé, de facture et d'aspect, qui, à notre avis, prime tout, même un document écrit, une dernière raison viendrait à l'appui de notre opinion. Il est inadmissible et contraire à l'ordre généralement observé que l'abside ait été peinte après la nef et qu'elle soit restée sans décoration pendant un siècle. Autrement, il faudrait admettre que les peintures ont été entièrement détruites et refaites en employant les mêmes moyens artistiques et matériels. C'est peu probable, car ce système de postiche est tout moderne.

L'unité de date nous semble donc devoir être admise et nous n'insisterons pas davantage sur ce point.

Les peintures de la chapelle Sainte-Catherine nous semblent être du milieu du XIIIe siècle. Elles se relient à l'école Poitevine du XIIe siècle, par la fresque de Saint-Savin que nous avons, à l'exemple de Mérimée, qualifiée de Vierge portière. Elles sont d'un pas un peu plus avancées dans la voie nouvelle où s'engage l'art, à partir du XIIIe siècle. Leur auteur a conservé les mêmes moyens d'exécution, mais son idéal est déjà tout autre. Nous avons vu comment la Vierge de Saint-Savin se distingue des peintures plus anciennes qui l'entourent : la facture en est plus libre, le modelé des étoffes est plus lâché, souvent les plis ne sont plus indiqués que par des traits brun foncé, et nous ne retrouvons plus ces dégradés savants obtenus par le plus ou moins de rapprochement de hachures plus ou moins larges. La façon de terminer les extrémités des plis de l'étoffe est toujours la même, toutefois avec un peu plus de souplesse. Mais, s'il y a là une tendance à se rapprocher de la nature, c'est encore l'application d'une





formule à peine corrigée par une observation personnelle, et il faudra un demi-siècle pour en arriver à une imitation plus directe.

Les mêmes observations peuvent être faites à propos des peintures de Montmorillon, mais si les peintures de Saint-Savin se ressentent encore de l'influence byzantine, celles-ci commencent à s'en affranchir. Dans le geste de la Vierge, baisant la main de l'enfant Jésus, on reconnaît une recherche de l'expression encore rare à cette époque (fig. 1).

Ces fresques s'étendent sur toute l'abside et sur les parties de la nef qui sont voisines.

Dans la voûte on voit la Vierge portant l'enfant Jésus, couronnée par deux anges sortant d'une nuée. A la droite de la Vierge, et empiétant sur l'auréole, sainte Catherine est accueillie dans le ciel par l'enfant Jésus, qui étend la main au-dessus de sa tête. De chaque côté de ce groupe central sont des figures de saintes, dont deux portent des couronnes. Elles sont peintes sur un fond divisé en zones de tons différents, comme cela était presque de règle à l'époque romane, mais elles ne comportent que deux tons alternés et prennent un caractère spécial; elles remplissent pourtant le même rôle, qui est de donner à la décoration l'effet d'une chose plate, dans le but de respecter les formes de l'architecture.

Au-dessous de la naissance de la voûte, indiquée par une double bande noire et rouge, sont peintes d'autres scènes se rattachant à la légende de sainte Catherine (A). A gauche du spectateur, sous une sorte d'édicule et portant une croix, la sainte parle à une foule nombreuse et convertit les docteurs du paganisme appelés par l'empereur Maxence pour combattre la doctrine chrétienne. On lit sur toutes ces figures attentives des nuances d'expressions bien marquées qui dénotent, chez l'auteur de ces fresques, un ardent apôtre de l'école naturaliste naissante.

De l'autre côté de la fenêtre centrale, les docteurs convertis sont livrés aux flammes par Maxence; leurs âmes sont recueillies par des anges sortant d'une nuée.

Au sommet du berceau de la nef et dans la partie la plus voisine de l'abside, l'agneau apocalyptique (B) est représenté dans une grande auréole crucifère enfermée entre deux bandes jaunes et rouges qui descendent sur le berceau et forment comme un arc simulé très large; des deux côtés de l'auréole et entre les deux bandes on voit deux figures de vieillards (fig. 2) portant le sceptre et le psaltérion.

Ces quatre vieillards et l'agneau forment un tout à part, et il serait difficile de dire exactement où prenaient place les vingt autres vieillards qui complètent le nombre apocalyptique. Nous pensons pourtant qu'ils étaient alignés sur les deux côtés de la voûte, à la même hauteur que les autres. Dans ce cas, le sommet de la voûte était orné par une bande de la largeur de l'auréole de l'agneau, recevant une décoration spéciale. Cette bande pouvait aussi être plus étroite et le reste de la largeur pouvait être occupé par les couronnements d'une double rangée d'arcatures enfermant, chacune, un des vieillards; disposition qui aurait rappelé celle qui existait anciennement dans la chapelle appelée l'octogone, qui s'élève à peu de distance de l'église Notre-Dame.

Voici ce que dit des peintures de cette chapelle M. de Longuemar, qui les a vues et dessinées avant leur destruction :

« Ces fresques, groupées principalement sur les murs de la petite abside de l'édifice, étaient divisées en compartiments étroits, encadrés entre des colonnettes supportant des arcatures simulées, tantôt demi-circulaires, tantôt formées de lignes

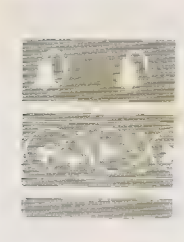
brisées que surmontaient ces édicules si souvent reproduits sur les fresques romanes. Dans chacun de ces compartiments, formant autant de niches séparées, était assis sur un trône un personnage couronné, vêtu d'une robe talaire jaune ou rouge, par-dessus laquelle se drapait un ample manteau des mêmes couleurs, mais alternant avec celle des robes. De l'une de ses mains, chacun d'eux tenait un vase à long col, et de l'autre un instrument de musique de la forme du rebec ou violon du moyen âge. Des figures toutes pareilles sont sculptées sur les archivoltes de Saint-Pierre d'Aulnay (1). »

(1) *Les anciennes Fresques du Poitou*, par M. de Longuemar. Poitiers, 1881.

XIIIᴱ SIÈCLE

C'est par centaines et sur tous les points de la France que nous avons rencontré des exemples de décoration peinte extérieurement.

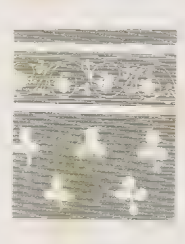
En cherchant avec la plus grande attention sous les voussures profondes qui encadrent les portes de nos grands édifices religieux, nous avons découvert presque partout des traces de vermillon, d'or et d'autres couleurs vives. Les tympans des portes de Notre-Dame de Paris portent de nombreux restes de dorure parfaitement visibles, même à distance.



A



B



C

Le portail sud de la cathédrale de Laon, ceux de la cathédrale de Bourges, de la cathédrale d'Amiens, de la cathédrale de Noyon, et, d'une autre époque, celui de l'église Saint-Martin de Laon, présentent des traces de coloration suffisantes pour en permettre la restauration.

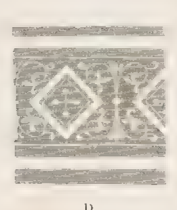
Mais l'orientation liturgique de nos églises, en offrant leurs portails à la pluie qui, dans nos pays, vient généralement de l'ouest, les a exposés, plus que toute autre partie, à une destruction rapide et, dans la plupart des édifices, on ne peut constater que la présence, sur quelques points très abrités, d'un enduit décoloré dont l'analyse chimique seule peut faire connaître la nature.

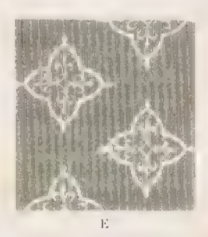
En faudrait-il conclure que la coloration était toujours limitée à ces parties? Non, car si cela est vrai pour un grand nombre de cas, la logique inexorable des artistes du moyen âge avait dû les amener à se soumettre aux conséquences de ce système et à l'appliquer d'une façon plus étendue.

S'ils ne l'ont pas toujours fait, c'est au manque de ressources ou à toute autre cause matérielle qu'il faut l'attribuer.

Un portail de cathédrale comme ceux de Paris, de Rennes ou d'Amiens pouvait-il être entièrement couvert de peintures comme l'étaient de mosaïques les basiliques

des premiers siècles en Italie? Nous ne le croyons pas. C'est beaucoup plus que la logique et l'œil surtout n'en demandent; mais nous pensons que des rappels de couleur et surtout d'or venaient redessiner les grande lignes de la composition et relier à l'ensemble des points que le trop grand éclat de leur coloration en aurait fait sortir.

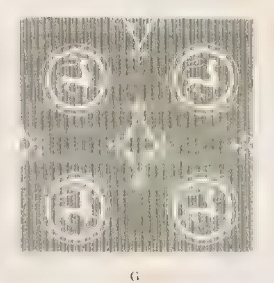

D


E


F

Nous n'avons malheureusement aucune preuve à l'appui de cette opinion. Viollet-le-Duc a pu étudier de près à ce point de vue la façade de Notre-Dame de Paris, lors de la restauration de cet édifice; écoutons ce qu'il dit :

« Cependant les artistes du moyen âge n'eurent jamais l'idée de couvrir entièrement de couleur une façade de 70 mètres de hauteur sur 50 de large, comme celle de Notre-Dame de Paris; mais, sur ces immenses surfaces, ils adoptaient un parti de coloration. Ainsi à Notre-Dame de Paris, les trois portes, avec leurs voussures et leurs tympans, étaient entièrement peintes et dorées; les quatre niches reliant ces portes et contenant quatre statues colossales, étaient également peintes. Au-dessus, la galerie des rois formait une large litre toute colorée et dorée. La peinture, au-dessus de cette litre, ne s'attachait plus qu'aux deux grandes arcades avec fenêtres, sous les tours, et à la rose centrale qui étincelait de dorures. La partie supérieure, perdue dans l'atmosphère, était laissée en ton de pierre. En examinant cette façade, il est aisé de se rendre compte de l'effet splendide que devait produire ce parti, si bien d'accord avec la composition architectonique.


G

« Dans la coloration, le noir jouait un rôle important; il bordait les moulures, remplissait les fonds, cernait les ornements, redessinait les figures en traits larges et posés avec un sentiment vrai de la forme.

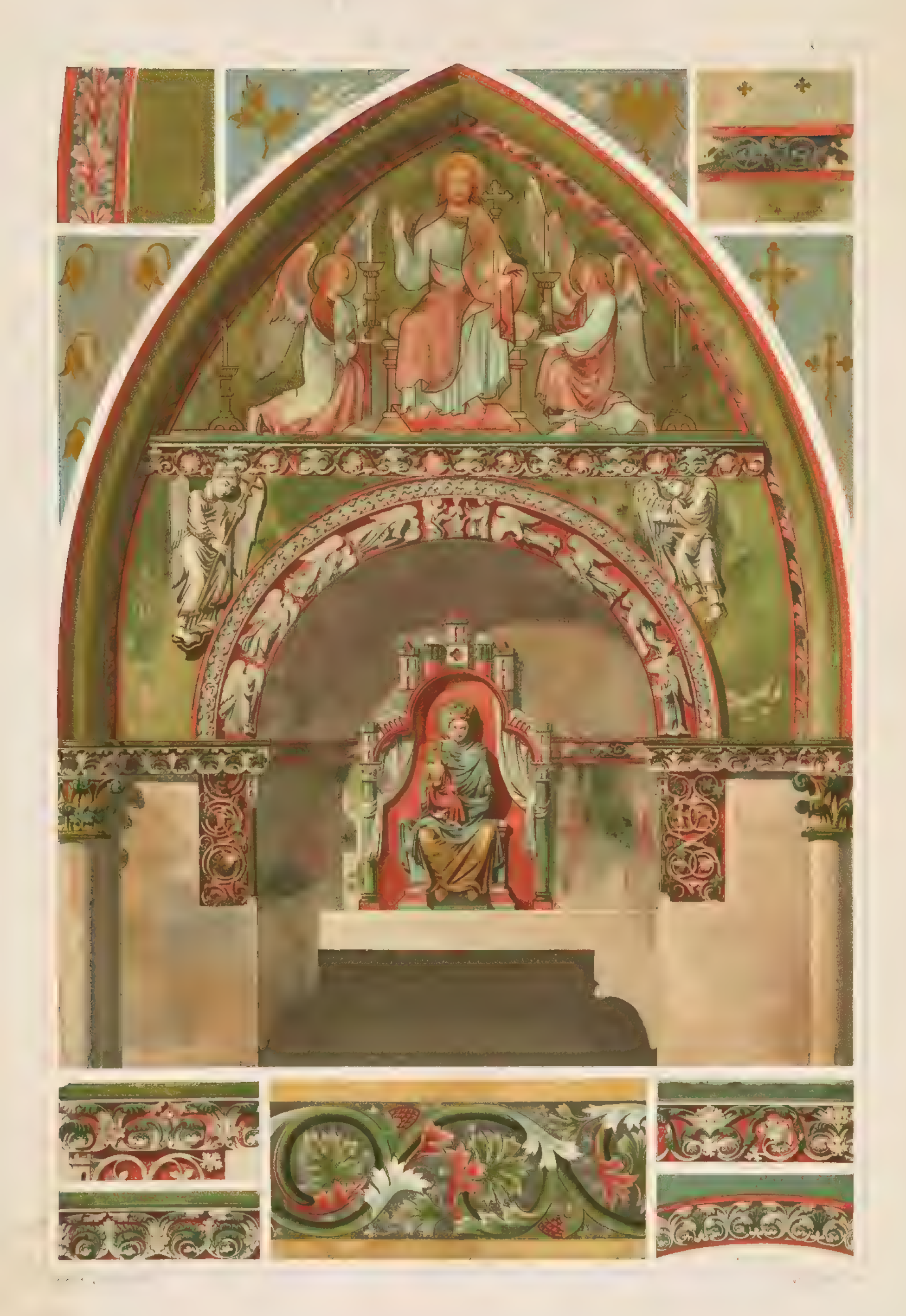
« Le noir intervenait là comme une retouche du maître pour lui enlever sa froideur et sa sécheresse; il ne faisait que doubler souvent un large trait brun rouge.

« Les combles étaient brillants, soit par la combinaison de tuiles vernissées, soit par des peintures et des dorures appliquées sur les plombs. Quelquefois même des plaques de verre, posées dans des fonds sur un mastic, avec interposition d'une feuille d'étain ou d'or, ajoutaient des touches d'un éclat très vif au milieu des tons mats [1]. »

Il nous reste à savoir si la décoration peinte était prévue lors de la construction, et si l'architecte en tenait compte dans sa composition.

Nous croyons voir dans le document que nous présentons la preuve qu'il en était ainsi.

(1) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture française du* XIe *au* XVIe *siècle*, t. VII, p. 109.



Examinons la décoration de cette porte ouvrant sur le transept nord de la cathédrale de Reims (fig. 1), et conservée par miracle, grâce à l'annexion d'une ancienne sacristie.

Nous verrons combien est incomplète la composition si, par la pensée, nous en supprimons la peinture, ou si nous nous reportons au moulage de cette porte, visible au musée du Trocadéro.

Le bandeau qui divise en deux parties le tympan ogival n'a plus de raison d'être, s'il n'est pas destiné à servir de base à une composition sculptée ou peinte, du genre de celles qui se voyaient habituellement en cette place.

Ici nous trouvons un christ assis, accompagné de deux anges. Ces trois figures sont peintes sur un fond vert entouré d'une riche bordure (fig. 3).

La figure de vierge, qui se trouve habituellement au-dessus de la porte, ne serait pas restée ainsi isolée sur un fond uni si l'artiste n'avait pas compté sur la couleur pour la relier au reste.

La partie qui se trouve au-dessous de la naissance de l'arc paraît avoir reçu un fond vert semé de croix (fig. 4). Quelques taches rouges, informes, sembleraient indiquer que des personnages ont dû être peints sur ce fond.

La partie supérieure du tympan plein cintre offre un fond bleu pâle, semé de croix d'or semblables à celles du bas. Des figures d'anges ont pu se détacher sur ce fond.

L'intrados était orné d'un rinceau très riche (fig. 2).

Les ornements sculptés étaient également peints, les feuillages en un ton vert et les fonds en vermillon (fig. 5, 6, 7 et 8).

Les figures sculptées étaient peintes et dorées.

Sur le manteau de la Vierge se voyait un semis de trèfles d'or comparables à ceux qui ornent les vêtements des figures du retable de la chapelle de Saint-Germer (Oise)[1]. Nous en donnons quatre spécimens en couleur (fig. 9, 10, 11, 12), et le reste en noir dans les croquis A, B, C, D, E, F, G, H.

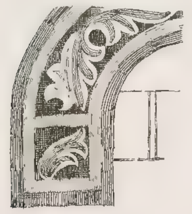
(1) Aujourd'hui au Musée de Cluny.



XIIIE SIÈCLE



Nous avons vu comment les fresques romanes du temple Saint-Jean, à Poitiers, avaient été recouvertes en partie, au XIII[e] siècle, par une autre décoration. Celle-ci nous semble devoir être prise comme le type d'une école dont nous avons retrouvé des spécimens un peu partout dans l'Ouest, depuis les bords de la Loire jusqu'à ceux de la Dordogne. Les points de similitude qui nous les ont fait réunir sont assez frappants dans notre planche pour ne pas avoir besoin de longs commentaires.



A. — Fragment d'archivolte dans l'église de Vic (Indre-et-Loire)

Ces peintures sont composées d'un feuillage blanc sur un fond noir ou brun, avec de larges touches rouges, jaunes ou vertes, qui ne laissent du blanc qu'un filet plus ou moins large. Il est aisé de voir, quand on les étudie de près, que le fond a été fait en premier et que le filet blanc n'a pas été exécuté après coup. Son irrégularité prouve qu'il a été ménagé entre le fond et le ton des touches posées dans le sens de la forme dont nous avons parlé. Ces touches sont souvent retaillées par des nervures plus sombres.

Les motifs 1, 2, 3, 4, 5 et 6 viennent de l'église Saint-Ours, à Loches (Indre-et-Loire); ils occupent des faces et des intrados d'arcs et ont été seuls épargnés au moment du grattage complet qu'a subi l'édifice[1]. On ne peut donc rien présumer quant à la façon dont la décoration se continuait sur le reste de l'édifice, et c'est sur d'autres monuments de la même région que nous porterons nos investigations. Non loin de là, à Vic, dans le même département, existe un fragment (fig. 7) d'une décoration de la fin du XIII[e] siècle ayant recouvert les fresques romanes de l'église. Nous avions négligé ce motif quand nous visitâmes ce monument, et nous le donnons aujourd'hui, tel que nous l'avons copié sur le relevé que M. Brune en a fait pour la Commission des Monuments historiques. Il nous semble avoir été mal compris, et nous pensons que l'archivolte qu'il représente est incomplète. Le dessin brun qui l'emplit n'a aucune forme connue. Nous croyons qu'il devait se détacher sur un fond noir et être bordé d'un filet blanc. Le fond noir a disparu parce que cette couleur est toujours celle qui s'éteint le plus vite dans les fresques; mais, si l'on recherchait soigneusement



B. — Peinture dans une église désaffectée de Beaulieu (Indre-et-Loire).

(1) Le portail de l'église Saint-Ours, de Loches, était également peint. Nous donnons (fig. 13 et 14) la décoration des différentes archivoltes.

et avec l'esprit prévenu, il est certain qu'on en retrouverait des traces. Si on rétablit ce fond, on obtient un dessin qui rentre dans la catégorie de ceux que nous venons de décrire (A).

Nous trouvons d'ailleurs à Beaulieu, près de Loches, un motif tout semblable. C'est dans une petite église désaffectée qui a été transformée en maison d'habitation. A l'intérieur des planchers ont été établis, et à l'extérieur un ravalement en plâtre dissimule d'une façon absolue l'ancien usage de l'édifice. Dans plusieurs pièces on aperçoit des restes de peintures, entre autres, un Christ en croix d'une anatomie assez correcte, qui devait occuper le bras sud du transept et faire face au portail. L'archivolte dont nous donnons le dessin (fig. 8) encadrait la fenêtre du chevet, qui



C. — Peinture du XIIIe siècle dans le temple Saint-Jean, à Poitiers (Vienne).

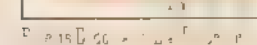
était carré et couvert par une voûte d'arête. C'est dans cette partie, qui date de la fin du XIIIe siècle et qui est la moins défigurée, qu'on retrouve une partie de décoration assez complète (B), mais très vague, et qui disparaîtra dans peu de temps, effacée par le frottement des récoltes qu'on entasse contre la muraille. La voûte est grise avec des étoiles brunes, les nervures se détachent en valeur; elles se composent d'un boudin rouge et d'une gorge portant des chevrons noirs et blancs. Sur les parties verticales on distingue, dans des médaillons occupant les tympans ogivaux et contenant les quatre animaux de l'Apocalypse au-dessous, une suite de personnages nimbés, surmontée d'une frise (fig. 20), qui doit être incomplète. Cette décoration, du même style que celle de Saint-Ours, peut nous guider dans un essai de reconstitution de cette dernière.

Au temple Saint-Jean le parti est plus complet et surtout mieux conservé. Dans une autre planche nous avons déjà donné quelques éléments de cette décoration.

20

21

16





Nous donnons ici le détail d'une large frise (fig. 12) régnant au-dessous du bandeau qui divise en deux parties presque égales la hauteur de l'édifice.

Cette frise, les dessous et les faces d'arc, étaient peints dans une tonalité vigoureuse; sur les parties de remplissage, sur les surfaces des murs s'étendait une décoration plus légère s'enlevant sur un fond blanc. Quelques points considérés comme importants sont traités d'une façon plus ferme, par exemple la croix (fig. 9) qui fait le centre de la composition remplissant le dessus de l'arc d'entrée de l'abside (C). Les croix de consécration étaient traitées de la même façon et dans la même gamme. Celles que nous avons retrouvées à Montoire (Loir-et Cher), superposées à l'ancienne décoration, étaient peintes dans le même esprit (fig. 10). Dans l'église de Saint-Émilion (Gironde) nous trouvons une croix isolée qui nous semble bien de la même famille que celle de Poitiers; nous y voyons également une bande au sommet de la voûte, dont le dessin rappelle celui des peintures que nous venons de citer (D). Les nervures sont peintes également (fig. 17 et 18). Sur d'autres voûtes nous constatons la présence de bandes plus étroites (fig. 21).

Dans une petite chapelle voisine de Saint-Émilion, dont le plan forme un simple rectangle de 8 mètres sur 4 environ, voûté en berceau, nous trouvons un parti de décoration très simple, mais complet. Sur les murs, c'est un tracé d'appareil; à la naissance du centre, une frise; sur la voûte, un autre tracé d'appareil avec une bande au sommet. A l'entrée est un arc-doubleau décoré (fig. 19).

Sur le mur d'une autre chapelle, servant aujourd'hui de grange, on voit une branche très mince d'une croix de consécration, suffisante cependant pour reconstituer le motif complet (fig. 11).

Nous sommes arrivés jusqu'aux bords de la Dordogne; si nous allons jusqu'à l'abbaye de Cadouin (Dordogne), nous trouvons, dans la sacristie, une voûte d'arête peinte complètement. Divisée par quatre nervures peintes, cette voûte est recoupée par des bandes intermédiaires (fig. 15 et 16) en huit triangles alternativement bleus et jaunes.

Nous donnons, d'autre part, des peintures provenant de l'église de Saint-Savin, qui appartiennent à la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe. Elles ont, en tout point, le caractère de celles de Cadouin.

La muraille de la sacristie de Cadouin offre les traces d'un jeu de fond géométrique du XVe siècle.



D. — Peinture dans la voûte de l'église de Saint-Emilion (Gironde)

LA PEINTURE DÉCORATIVE

EN FRANCE

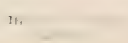
DU XIe AU XVIe SIÈCLE

13

15

14





Toutes les tapisseries ne reçoivent d'autre ton que le jaune ocre, le brun rouge, le noir et le blanc laiteux. Ainsi les litres sont coloriées au moyen de deux tons ocre jaune et brun rouge avec parties blanches et fonds noirs. Les tiges de l'enroulement sont alternativement jaunes et rouges (fig. 10), ainsi que les feuilles et les grappes. Les feuilles jaunes sont cernées de rouge et de noir sur fond blanc. Les feuilles rouges sont couchées à plat. Deux larges filets, jaunes en dedans, rouges en dehors, arrêtent le fond noir. Ces litres varient comme dessin à chaque travée (fig. II), tout en conservant la même harmonie. Les nervures des voûtes dont la section est donnée en B sont couvertes chacune d'ornements variés dont nous donnons plusieurs échantillons (fig. 5, 6, 7 et 8). »



C. — Bande dans l'église de Poncé (Sarthe).

Ces dessins ne tiennent qu'à demi compte du profil, et en couvrent la surface comme si elle était développée. « Le système harmonique de coloration de cette église est celui-ci : pour les parties verticales, les murs, les tapisseries, harmonie la plus simple, celle qui est donnée par les tons jaune et rouge sur fond blanc, avec rehauts noirs; mais, pour les voûtes plus éloignées de l'œil et qu'on ne voit qu'à travers l'atmosphère colorée par la lumière passant à travers des verrières brillantes de ton, harmonie dans laquelle le bleu clair et le bleu intense interviennent, et, par suite, le pourpre et le vert, le tout rehaussé par des fonds et des filets noirs : fonds noirs pour les bandes des triangles des voûtes, filets noirs seulement pour redessiner les ornements des nervures. »

La disposition des entrelacs d'une des bandes de la voûte (fig. 4) se retrouve dans les décorations de toutes les époques et appliquée de toutes les façons. A Provins (Seine-et-Marne), nous l'avons trouvée sous des arcs-doubleaux du XIIe siècle. A Poncé (Sarthe), nous la retrouvons formant bandes d'encadrement d'un pignon ogival. Cette bande (C) et quelques figures très effacées (D) sont tout ce qui reste d'une décoration de la fin du XIIIe siècle, exécutée à la détrempe. Tout près de Poncé, à Artins, se voient, dans une église abandonnée, des restes de peintures faites par la même main.

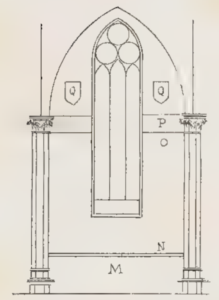
D. — Peinture dans l'église de Poncé (Sarthe)

La figure 15 est un fragment d'une décoration à la fresque occupant le soubassement d'une travée de l'église de Saint-Émilion (Gironde), et formée par une suite de grands médaillons au nombre de quatre, qui encadrent des scènes d'une légende qui nous est inconnue.

Cette frise est terminée par une draperie simulée descendant jusqu'au sol. Nous ne pouvons dire si cette décoration, qui semble dater de la construction de l'église, s'étendait au delà de cette travée.

XIII[e] SIÈCLE





A.—Travée de l'église des Jacobins d'Agen (Lot-et-Garonne).

Tous les motifs qui font l'objet de cette planche, sauf le dernier, sont tirés de deux monuments différents, mais décorés tous deux d'après un système que Viollet-le-Duc analyse longuement dans son *Dictionnaire*.

Les premiers (fig. 1 à 4) proviennent de l'église de Romans (Drôme); ils représentent des fûts de colonnes et des bandes occupant le sommet des voûtes d'arêtes suivant la bissectrice de l'angle formé par les nervures.

Les seconds nous montrent les principaux éléments de la décoration de l'église des Jacobins d'Agen (Lot-et-Garonne). Quelques-uns de ces éléments ont paru dans le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture*[1] et servent de prétexte à plusieurs pages admirables que nous regrettons de ne pouvoir citer en entier. Négligeant la partie spéculative, nous extrayons de cette longue dissertation la partie descriptive qui, par sa clarté, nous semble, mieux que tout ce que nous pourrions dire, devoir faire comprendre le rôle et la raison d'être des éléments détachés que nous reproduisons :

« L'église des Jacobins d'Agen, conformément à l'usage établi par saint Dominique, se compose de deux nefs séparées par une épine de piliers. Peinte avec simplicité, on voit cependant que l'artiste a voulu soutenir l'effet éclatant des verrières qui, autrefois, garnissaient les fenêtres. Chacune des travées de cette salle (A) se compose d'une tapisserie bornée par les piliers engagés et par le formeret de la voûte. Une fenêtre, relativement étroite, s'ouvre au milieu de la tapisserie. En M est couché un ton uni sombre avec filets; au-dessus est tracé un appareil brun rouge sur fond blanc, de N en O. Une litre est peinte en B; le tympan au-dessus de cette litre est occupé par un fond blanc avec deux écussons armoriés; cette peinture est donc d'une extrême simplicité. Les voûtes sont plus riches; non seulement les nervures sont colorées, ainsi que les clefs, mais sous les intrados des triangles de remplissage, de la clef centrale à celle des formerets, de larges bandes sont couvertes d'ornements peints d'un beau dessin (fig. 9, 12, 13 et 14). Quant aux triangles S, ils ne sont occupés que par un appareil tracé en brun rouge sur fond blanc. Or il est nécessaire d'observer que le bleu n'apparaît que dans les ornements des voûtes et sur les écus armoriés.

B

Coupe des nervures de la voûte de l'église des Jacobins d'Agen.

(1) *Dictionnaire raisonné de l'Architecture*, par Viollet-le-Duc.

S'il est admis que les fresques françaises de cette région aient eu pour modèles les mosaïques italiennes, il est probable que leurs applications avaient lieu suivant les mêmes règles.

Les édifices, tels que Saint-Marc ou les monuments de Ravenne, n'ayant presque pas subi de transformations, peuvent être considérés comme complets, et les dispositions qu'ils offrent doivent nous guider pour retrouver celles des monuments inspirés par le même art.

Dans la cathédrale du Puy, nous avons rarement découvert de traces de peinture plus bas que la naissance des voûtes, que nous ayons cherché dans la salle des Morts, dans le cloître ou dans le grand escalier.

Cela ne suffirait pas pour nous faire affirmer que la partie inférieure de la muraille n'ait pas été peinte, mais, si nous nous reportons au parti de coloration de Saint-Marc de Venise, nous voyons cette disposition, qui n'a rien de choquant, de la mosaïque venant succéder brusquement à des surfaces unies recouvertes d'un marbre presque monochrome.

Il y a loin, il est vrai, du ton gris de la pierre de nos pays au ton chaud des marbres d'Afrique dont est fait le revêtement de Saint-Marc; mais quelle différence aussi entre l'éclat des mosaïques de verre et les tons éteints de nos fresques!

Les oppositions étant, dans les deux cas, dans le même rapport, l'effet doit être le même.

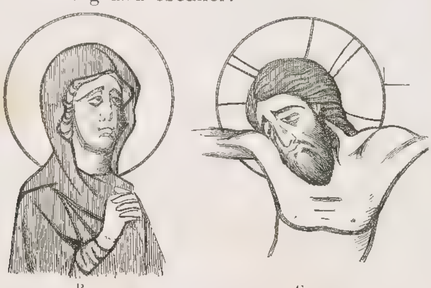
Sans vouloir abuser de ce système de déduction, nous pouvons dire que, si la décoration peinte d'un grand nombre de nos églises est limitée à certaines parties, il n'en faut pas conclure trop vite qu'elle est restée inachevée ou qu'elle a été en partie détruite.

C'était le moyen d'arriver à un effet voulu qu'une restauration savante, comme il n'en a pas encore été fait, rendrait sensible.

Le Crucifiement de la salle des Morts du Puy occupe une des extrémités de cette salle et est encadré par un arc ogival dont l'intrados reçoit un ornement ascendant. Son arête taillée en chanfrein est décorée, sur un fond jaune, d'une suite de gros points blancs ou bleus cerclés de noir rappelant les cabochons des ornements byzantins (fig. 3). La face de l'arc porte une inscription en grands caractères tracés en noir.

Les ornements que nous donnons (fig. 4 et 5) forment les cinq arêtes séparatives des différents compartiments.

Les deux fragments (fig. 6 et 7) qui complètent cette planche appartiennent aux bandes contournant les scènes qui occupent les tympans ogivaux qu'on voit à gauche et à droite, en gravissant le grand escalier.



Fragments d'une mosaïque de Saint-Marc, à Venise.

XIIIe SIÈCLE



L'influence italienne prédomine dans les productions de l'école de peinture auvergnate. Elle s'exerce aussi bien sur le style des figures et de l'ornementation que sur la façon dont elles sont appliquées pour concourir à la décoration des édifices.

Le rapport est frappant entre les peintures de la salle des Morts de Notre-Dame du Puy et les mosaïques qui ornent le baptistère de la basilique de Saint-Marc, à Venise.

Le peintre de la fresque du Puy a renfermé, dans le cadre étroit d'un tympan ogival (A) divisé en plusieurs compartiments, un sujet auquel l'artiste italien, disposant d'un cadre plus vaste, a pu donner tout son développement.



A. — Peinture de la salle des Morts. Cathédrale du Puy.

La scène du crucifiement emplit, à Saint-Marc, le tympan plein cintre que forme le fond de la chapelle, et les quatre prophètes occupent les pendentifs de la coupole. Malgré cette différence, due surtout à la disposition des lieux, il est évident que ces deux œuvres procèdent l'une et l'autre d'une même école. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer le dessin et l'expression de la tête des personnages principaux (fig. 1 et 2, B et C).

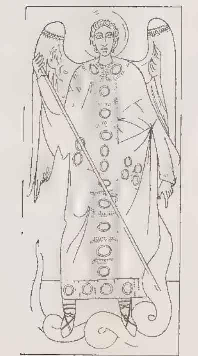
Il est pour nous indiscutable que la fresque auvergnate, exécutée vers la fin du XIIIe siècle, est inspirée d'une peinture ou d'une mosaïque italienne, peut-être même de celle de Saint-Marc. Ce n'est pas une reproduction absolue et directe comme nous l'entendons aujourd'hui, mais une de ces imitations faites à la façon dont les comprenaient les artistes du moyen âge et dans lesquelles ils apportaient une grande part de leur inspiration personnelle.

C'est ainsi que le peintre du Puy s'est conformé au goût de son époque et qu'il a subi l'influence de cette tendance au réalisme qui, dès le commencement du XIIIe siècle, transforma l'art, tout symbolique à son origine.

Si nous insistons autant sur ce rapprochement, c'est qu'il nous fournit une réponse à certaines objections de ceux qui reconnaissent bien que les édifices du moyen âge ont reçu des essais de décoration sur certaines surfaces, ayant pu tenter le pinceau d'un peintre en miniature heureux de s'exercer dans un cadre plus large, mais qui repoussent toute idée de système et refusent de voir là un art complet ayant ses règles, ses procédés et ses traditions.

XIIIE SIÈCLE





A. — Saint Michel
(Cathédrale du Puy.)

Le chœur de la cathédrale du Puy et les parties voisines semblent avoir été décorées de peintures vers la fin du XIIe siècle ou le commencement du siècle suivant.

Ces peintures ont été grattées en partie à une époque où ce genre de décoration n'attirait pas encore l'attention des artistes.

La destruction ou, si l'on veut, le nettoyage des murailles, fut naturellement commencé par la partie principale de l'édifice, par le chœur. Il en résulte qu'aujourd'hui on n'y peut découvrir aucune trace de coloration.

Un reste de respect pour certaines images, ou leur situation peu en vue dans l'édifice, ont fait conserver certaines parties de décoration, surtout quand elles se trouvaient éloignées des points que le clergé mettait tous ses soins à embellir et à orner.



B. — Escalier de la cathédrale du Puy.

La tribune qui occupe la partie supérieure du transept nord échappa, pour cette raison, à la destruction. Le temps a eu seul raison de la décoration peinte qui recouvrait ses murs.

Ce qui en reste nous montre des personnages superposés les uns aux autres; quelques scènes durent aussi se dérouler sur les parois verticales.

A côté de l'un des piliers se distingue une figure beaucoup plus grande que les autres, c'est un saint Michel

triomphant du serpent. Cette figure, haute d'environ 4 mètres, est, comme ses voisines, d'un dessin assez incorrect. Nous en donnons un croquis (A).



C. — Tympan ogival de droite dans l'escalier de la cathédrale du Puy.

Elle nous paraît être de la fin du XIIIe siècle.

Les ornements des ébrasements des fenêtres sont assez visibles (fig. 1 à 9). Quelques-uns d'entre eux offrent un dessin rappelant celui de quelques mosaïques romaines (fig. 5, 6 et 7).

Au-dessous de cette tribune, située dans le transept nord, se trouvent deux petites chapelles en cul-de-four, entièrement peintes, mais dont la décoration a été fort maltraitée par la fumée des cierges; sous le porche du chevet, côté sud, on trouve aussi une face d'arc à l'extérieur et, à l'intérieur, un intrados (fig. 10 et 11). Toutes ces peintures sont les plus anciennes du monument; elles paraissent être du commencement du XIIIe siècle. En revenant vers le portail, nous retrouvons une décoration qui leur est postérieure de près d'un siècle.



D. — Tympan ogival de gauche dans l'escalier de la cathédrale du Puy.

Elle s'applique surtout au grand escalier, au cloître et à la salle des Morts. Pour l'escalier, nous donnons un croquis perspectif (B) et des détails qui nous dispensent de toute description. C et D sont les tympans ogivaux à droite et à gauche en montant; E occupe le sommet de l'intrados de l'arc de droite; F vient sur le même arc au-dessous de ces motifs.

Les autres arcs ont reçu des motifs analogues.

Sur la voûte d'arête on ne distingue rien.

E. — Dessous d'arc dans la cathédrale du Puy.

Ces peintures sont d'ailleurs extrêmement noircies par la fumée produite par toutes les petites industries, qui, depuis des siècles, se sont installées au-dessous.

Un artiste du Puy, M. Giron, a fait un essai de restauration de ces peintures qui est déposé au musée de la ville.

C'est à ce travail considérable que nous empruntons ces derniers documents[1].

A droite et à gauche de cet escalier sont deux chapelles, où l'on retrouve encore quelques traces de peintures (fig. 12, 13, 14, 15). Les portes en bois sculpté qui les ferment sont

[1] M. Giron prépare en ce moment une monographie complète de ces intéressantes peintures.



très anciennes et conservent, dans les parties très abritées, des traces de tons vermillon et vert sur l'application desquels nous ne saurions rien dire.

Le cloître, qui est une merveille d'architecture, était décoré de peintures d'un grand style, si l'on en juge par des fragments de draperies ou quelques lignes d'un contour disséminées çà et là.



F. — Figure ornant le dessous d'un arc
(Escalier de la cathédrale du Puy.)

L'état de dégradation de cette décoration est tel, que c'est à peine si nous avons pu reconstituer un des motifs qui ornent le dessous des arcs soutenant le mur du fond (G).

Nous donnons, dans la planche suivante, des fragments de la grande peinture du fond de la salle des Morts.



G — Dessous d'arc dans le cloître de la cathédrale du Puy.

XIIIe SIÈCLE



La petite église de Saint-Michel d'Aiguilhe, près le Puy (Haute-Loire), est construite sur un rocher volcanique d'une forme conique très élancée, élevé de 85 mètres.

Cette chapelle fut bâtie, en 962, par l'évêque Godescalk, à la suite d'un vœu fait pendant une peste qui, à cette époque, ravagea la ville du Puy.

Elle se bornait alors, selon toute probabilité, à un sanctuaire carré, percé par deux petites absides circulaires.

Devenue par la suite un lieu de pèlerinage très fréquenté, elle fut bientôt trop étroite.

A plusieurs reprises, elle subit des transformations, des agrandissements, et finit par occuper toute la plate-forme qui termine le rocher; il en résulta la disposition bizarre qu'elle présente aujourd'hui. Son clocher fut élevé en dernier lieu; la construction n'en remonte pas au delà du XIIe siècle.

Les peintures dont elle fut recouverte intérieurement subirent les conséquences de ces changements successifs; appartenant à différentes époques, leur superposition en certains points peut faire supposer qu'à chaque transformation, n'ayant pu être préservées, elles furent soumises à des réfections partielles ou à des restaurations que la différence des procédés matériels fait reconnaître.

En 1823, ces peintures furent recouvertes par un nouvel enduit; elles en furent débarrassées, il y a trente ans environ, sous la direction de M. Dauvergne; mais elles avaient été complètement hachées pour amorcer cet enduit, et les traces des coups d'outil étaient si rapprochées, qu'il fut presque impossible d'assigner une forme aux taches de couleurs qu'on venait de découvrir.

C'est dans cet état qu'elles nous apparaissent encore aujourd'hui, et ce n'est qu'à la suite de patientes recherches que nous avons pu recueillir les quelques documents que nous présentons ici.

On ne peut que constater l'existence des peintures antérieures au XIIIe siècle; les dernières, qui recouvrent les autres, sont seules susceptibles d'être dessinées, à la condition d'en reconstituer les motifs au moyen de fragments disséminés.

C'est ce travail que nous avons fait pour la partie purement ornementale. Quant aux figures, on ne peut que reconnaître leur contour et quelquefois leur rôle par leur position dans l'ensemble.

Le sanctuaire carré porte les traces de toute une composition dont nous donnons les principales lignes (A et B).

La voûte en arc de cloître offre une disposition intéressante: le Christ, assis dans une auréole jaune, bénit à la manière latine. Il porte un manteau bleu sur lequel on distingue de nombreuses traces de dorure, sans qu'on puisse dire si ce métal était appliqué sous forme de semis ou de toute autre manière.

La croix du nimbe qui entoure la tête du Christ était également dorée.

A droite et à gauche du Christ se voient deux petits médaillons avec les traces d'un nimbe à l'intérieur.

Ils contenaient probablement les représentations du soleil et de la lune.

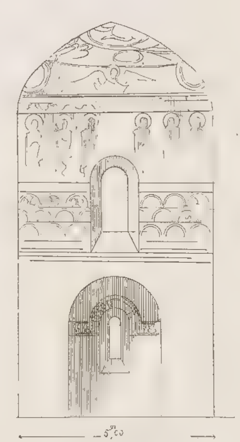
La figure, qui est à l'opposé de celle du Christ, représente l'archange saint Michel. A droite et à gauche sont deux séraphins avec leurs trois paires d'ailes.

Ces différentes figures se détachent sur un fond bleu semé d'étoiles jaunes serties de noir, formant la zone supérieure de la voûte.

La zone inférieure est verte, mouchetée de coups de pinceaux noirs et semée de petites taches rouges qui semblent avoir été ajoutées après coup : il est fort difficile d'en définir la forme.



A. — Voûte du sanctuaire de l'église Saint-Michel d'Aiguilhe



B. — Élévation d'une des faces du sanctuaire de l'église Saint-Michel d'Aiguilhe

Aux angles de la voûte et sur cette zone sont quatre médaillons contenant les symboles évangéliques, qu'on devine plutôt qu'on ne les voit. Au milieu de deux des côtés sont deux figures d'anges.

Les quatre faces verticales sont divisées en plusieurs zones horizontales séparées par des bandes très larges.

Nous donnons (fig. 1) le dessin d'une de ces bandes avec sa variante.

La zone supérieure est divisée par trois bandes de couleurs différentes, suivant une disposition qui rappelle celle de la tribune de l'église de Saint-Chef. Elle est occupée par des figures de grandeur naturelle brochant sur le tout, qui sont vraisemblablement celles des apôtres.

La zone inférieure est divisée par trois rangs d'arcatures encadrant, par groupes de deux, des têtes dépourvues d'auréoles.

Le soubassement est complètement détruit.

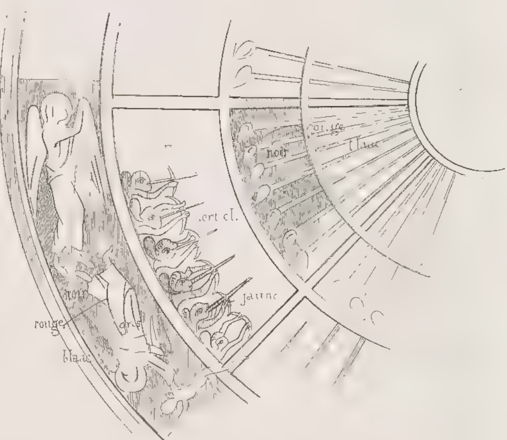
Ces peintures sont les plus anciennes du monument ; elles datent de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle, et sont exécutées à la fresque.



Immédiatement après l'entrée, on trouve, sur la paroi de gauche, une étrange représentation de l'enfer (C); c'est une série de cercles concentriques.

Dans le cercle extérieur, on voit circuler plusieurs anges vêtus de robes d'un gris rosé. L'un d'eux saisit d'une main une âme, représentée sous la forme traditionnelle d'un petit homme nu, et la force à entrer dans le second cercle, où elle est condamnée à errer, menacée d'un côté par les flammes des torches ardentes qui forment au centre comme une roue de feu, et, de l'autre, par les flèches de petits archers hideux qui occupent tout un fragment du cercle, offrant un choix de supplices variés dont le spectacle devait frapper l'imagination des fidèles dès leurs premiers pas dans le saint lieu.

Il est à remarquer que ce genre de représentation occupe presque toujours, dans les églises, une place voisine de l'entrée.



C. — Représentation de l'enfer, dans l'église Saint-Michel d'Aiguilhe

Celle dont nous nous occupons est exécutée à la détrempe et date du XIIIe siècle.

Les motifs d'ornements, dont nous donnons la reproduction, occupaient les archivoltes des fenêtres (fig. 2, 3, 4, 5, 6, 7), leurs ébrasements (fig. 8, 9, 10), les faces des arcs (fig. 11, 12, 13), et leurs intrados (fig. 14, 15, 16, 17 et D). Les voûtes d'arête sans nervures sont occupées par des personnages. L'une d'elles pourtant est ornée d'un damier en losanges (fig. 18). Nous complétons cette planche en donnant la reproduction de l'intrados d'un arc de la crypte de la cathédrale de Clermont, découvert et relevé par M. Mallay, architecte diocésain (fig. 19), et de deux fleurons de la voûte du sanctuaire de Saint-Michel d'Aiguilhe (fig. 20 et 21).



D. — Intrados d'arc dans l'église Saint-Michel d'Aiguilhe.



XIIIE SIÈCLE



On peut affirmer que l'église Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire) était entièrement peinte à la fin du xiiie siècle. Les restes assez importants qui subsistent de la première décoration de l'abside, et les traces plus ou moins apparentes qu'on en retrouve un peu partout, en témoignent suffisamment. Comment expliquer sans cela, ce qui semble une anomalie tout d'abord : la présence d'une décoration peinte, très importante à tous points de vue, dans la partie la plus écartée de l'édifice? Il n'est pas admissible que les artistes chargés de décorer une portion de l'église aient choisi la moins en vue, ou que le clergé n'ait pas tiré un meilleur parti des ressources dont il disposait. Cette marche serait contraire à celle qui a toujours été choisie lorsqu'il s'agissait soit de décoration, soit de construction. Le sanctuaire était le point de départ de toute action. C'était la partie la première construite et la première décorée. Le renouvellement de la décoration a suivi la même marche, et quand la mode fut au badigeonnage ou au grattage, il en fut encore de même. Faute de ressources, les parties les plus écartées furent négligées, et c'est grâce à cette manière de procéder que nous retrouvons au premier étage du porche de Saint-Julien de Brioude, dans une sorte de tribune à laquelle on n'accède que par un escalier étroit, une décoration complète du xiiie siècle. Cette tribune, qu'on appelle aussi chambre de saint Michel, était autrefois consacrée, dit-on, à l'exposition des chanoines défunts. Depuis la voûte jusqu'à hauteur d'homme, la décoration est complète, quoique disparaissant presque sous une double couche de suie et de poussière. La partie inférieure a plus souffert, l'enduit en a été arraché presque complètement; mais ce qui en reste nous a permis de reconnaître qu'elle était formée de cette draperie blanche ou grise, à plis tracés en noir, qu'en rencontre si fréquemment.



\. — Plan de la tribune de Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire).

L'analogie de ces peintures avec celles de la tribune de la cathédrale du Puy est frappante. L'incorrection, presque la grossièreté du dessin, est la même, et certaines particularités de facture et de mouvement permettent de les attribuer à la même main. D'autre part, les rinceaux qui ornent soit le dessous des arcs-doubleaux, soit leurs faces, ont leurs semblables à Saint-Michel d'Aiguilhe. Ces oiseaux mêlés

aux feuillages et aux fruits sont bien de la même famille que ceux qu'on voit dans cette chapelle et dans celles qui sont de chaque côté de l'escalier de Notre-Dame du Puy. Dans certains détails nous avons constaté l'emploi de moyens que nous avions déjà observés au Puy et que nous n'avons rencontrés que là. Si l'on examine dans notre planche la feuille verte qui occupe le milieu du rinceau de droite, on la voit bordée de points blancs donnant naissance à des nervures gris pâle convergeant vers son centre. Les mêmes feuilles se voient au Puy, appliquées un peu différemment sous l'arc qui encadre le crucifiement de la salle des morts [1]. Malgré ces nombreux points d'analogie, il est impossible d'attribuer au même artiste la peinture du crucifiement, d'une si grande expression, d'un modèle si savant, et les autres peintures du même monument. Il faut en conclure que, dans cette contrée et au même moment, un certain nombre d'artistes travaillaient d'après la même méthode et employaient les mêmes moyens. N'est-ce pas cela qu'on peut appeler une École?

Ces artistes n'ont certainement pas dû s'en tenir aux œuvres que nous connaissons, et la virtuosité dont ils ont fait preuve dans certains cas prouve qu'ils avaient eu beaucoup d'occasions de s'exercer. Trop, peut-être; car si l'Ecole auvergnate de la fin du XIIIe siècle a eu ses chefs-d'œuvre, — et le crucifiement du Puy est du nombre, — elle a produit, comme toutes les Écoles, des œuvres secondaires, où l'application de certaines formules tenait lieu d'inspiration. L'influence de cette École ne paraît pas s'être étendue jusque dans les provinces voisines. Dans le Bourbonnais, par exemple, les peintures de la même époque sont d'un caractère tout différent.

Bien qu'appartenant à la catégorie des œuvres secondaires, la tribune de Brioude a cela d'intéressant, que l'état actuel de sa conservation ne laisse aucun doute sur le parti adopté par ses auteurs, et qu'elle permet d'étudier les règles qui étaient alors observées.

La voûte de la chambre de saint Michel est formée d'un berceau plein cintre, avec deux pénétrations d'arc d'un plus petit rayon, qui donne à l'ensemble l'aspect d'une voûte d'arête (A). On y voit au centre le Christ (B) dans une gloire elliptique, entouré des symboles évangéliques. Au-dessus, deux anges à trois paires d'ailes, avec les mots : Chérubin et Séraphin inscrits au pied de chacun. Dans les retombées des pendentifs sont représentés des chœurs d'anges (fig. 5). La suite de cette composition se retrouve sur la paroi verticale qui fait face à la grande fenêtre. Sous les pieds du Christ on voit les élus dans une bande circulaire qui suit le contour de la voûte. Dans le demi-cercle qui termine cette paroi, on distingue deux grandes figures d'anges; c'est le pèsement des âmes. Au-dessous est l'enfer, dont nous donnons un fragment (fig. 7), qui montre un démon donnant une âme à un autre qui se tient à la porte de l'enfer. De l'autre côté de cette porte un immense dragon enveloppe des replis de son corps les membres des damnés se tordant dans des contorsions bien faites pour inspirer l'horreur.

L'orientation de cette composition n'est pas arbitraire, elle est choisie de façon que le spectateur tourne le dos à la grande fenêtre et ne soit pas aveuglé par la lumière qui en vient.

De chaque côté des fenêtres on a placé des figures de saints d'une importance secondaire.

(1) Voir la planche ayant pour signe cinq points.

3 6 10 4



Les arcs-doubleaux sont ornés de rinceaux et de feuillages sur les faces (fig. 1 et 2) et sous l'intrados (fig. 3 et 4), et quelquefois de figures d'anges (fig. 6).

La draperie du soubassement passe sur les fûts des colonnes et la partie laissée libre entre les chapiteaux et la bordure de cette draperie est peinte en un ton jaune sur lequel est tracé un rinceau brun (fig. 10). Les chapiteaux ont été couverts de tons plats qu'il est difficile de reconnaître, et leurs tailloirs rouges sont mouchetés ou marbrés de noir.

Les petites parties planes qui restent sur les pieds-droits des arcs, entre le tailloir et la bordure de la draperie, sont ornées de sujets divers : en trois endroits, ce sont de petites colonnettes jaunes redessinées en brun; dans les autres, ce sont des figures plus petites que celles de la voûte. C'est ainsi que sur les faces du point d'appui, placé presque en face de la petite porte, sont représentés les portraits de l'architecte, du maçon et du charpentier qui collaborèrent à l'édification du monument.

L'église Saint-Julien de Brioude conserve des traces de peintures moins anciennes.

La voûte d'un porche placé au nord de la nef montre une décoration exécutée au milieu du XIV[e] siècle, et le porche du sud porte des traces de rinceaux appartenant au XVII[e] siècle.



B. – Christ de la voûte de la tribune, à Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire)

s'entrecroisant, de manière à former des losanges renfermant un fleuron blanc sur noir (fig, 1).

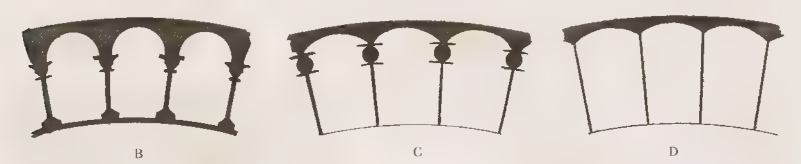
La face qui est engrêlée du côté de l'intrados porte des joints simulés en brun et une série de palmettes brunes.

Les dessous (fig. 8, 9, 10, 11) et les faces (fig. 4, 5, 6, 7) des arcs de cette église sont très variés et d'un grand intérêt; l'ornementation en est nette et délicate.

Les faces sont ornées de fleurons bruns ou de fleurs de lis prenant place, soit entre des joints simulés, soit dans un motif dont l'usage fut très commun pendant le XIIIe siècle et le commencement du siècle suivant.

C'est la simplification presque hiéroglyphique d'une arcature avec ses éléments principaux.

Le fragment que nous avons recueilli dans l'église de Gipcy (Allier), (B) ne laisse aucun doute à cet égard; non seulement nous retrouvons l'arc de la colonne et le chapiteau avec son tailloir et son astragale, mais aussi la base.



Ce motif se simplifie au commencement du XIVe siècle comme le montre l'exemple C, pris dans les ruines de l'église de Bessay-le-Monial (Allier), il est réduit à sa plus simple expression dans un second exemple pris dans la même église (D).

Si l'on n'en connaissait l'origine, on pourrait le confondre avec un simple tracé d'appareil. Il en a le même effet au point de vue des lignes, et son usage est tout aussi rationnel.

Si l'un indique une coupe de pierre, l'autre nous montre la statique; chacune de ces petites arcades n'est-elle pas l'expression de la résistance à l'effort particulier supporté par chaque claveau, et la résistance de l'arc entier n'est-elle pas rendue frappante par leur ensemble?

Dans l'église Saint-Crépin, cette décoration est complétée par de larges joints tracés en jaune sur la surface des voûtes et des parois verticales; ils sont agrémentés de légers rinceaux ou de feuillages (fig. 12 et 13).

Cet appareil est interrompu pour laisser place aux riches volutes (fig. 12) qui terminent les pénétrations de la voûte; cette disposition nous paraît une fantaisie du décorateur; nous n'en connaissons que cet exemple.

Tous les documents dont se compose cette planche nous ont été obligeamment communiqués par M. Rainouard, peintre décorateur au Mans, qui, avant la réfection complète de cette décoration, l'avait relevée avec le plus grand soin.

XIIIe SIÈCLE



L'église Saint-Crépin d'Évron (Mayenne) fut élevée dans les premières années du XIIIe siècle, et sa décoration peinte suivit de près sa construction.

Elle présente une coloration claire et brillante où dominent le blanc, le rouge et le jaune, et dans laquelle le noir, loin d'alourdir la tonalité générale, n'entre que pour ajouter à son éclat et à sa légèreté.

Dans cette composition, les formes géométriques et les volutes des rinceaux et des feuillages s'allient de la façon la plus agréable à l'œil.

L'abside, dont nous donnons une vue perspective (A), est décorée de figures disposées dans les compartiments de la voûte.

Dans celui du milieu, le Christ, tenant un globe de la main gauche et bénissant de la droite, est assis, entouré d'une auréole elliptique.

Les quatre angles restés libres sont occupés par les animaux de l'Apocalypse. De chaque côté, dans le bas, sont deux figures de saints agenouillés, et, au-dessus, deux figures d'anges.

Le compartiment du haut, qui est demi-circulaire, renferme un double rinceau dont les épanouissements le remplissent complètement.



A. — Abside de l'église Saint-Crépin d'Evron (Mayenne).

Ces feuillages ocre jaune, avec des nervures rouges, et doublés sur leurs contours d'un trait rouge, sont d'une exécution très simple et n'en présentent pas moins beaucoup de richesse.

Tous ces compartiments sont séparés par de longues bandes d'ornements géométriques, tels qu'entrelacs ou chevrons.

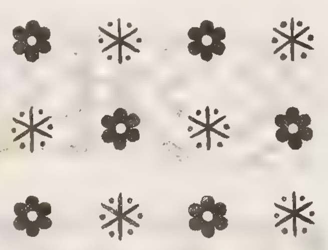
Les bandes horizontales sont doublées, par-dessous, d'une autre bande sur laquelle sont tracées des lignes sinueuses et parallèles de différents tons, figurant probablement des nuages (fig. 2 et 3). L'arc d'entrée de l'abside est décoré dans l'intrados par un damier (fig. 3), et sur le boudin de l'arête par des bandes jaunes

XIIIe SIÈCLE



Les nombreux monuments de la Normandie datant du xiie et du xiiie siècle, nous montrent un genre de décorations différant essentiellement de celui adopté dans les régions voisines à la même époque.

Nous avons vu dans les églises de Saint-Savin, de Montoire, de Vic, de Laval, du temple Saint-Jean, à Poitiers, que l'art, dont ces monuments offrent les types les plus caractéristiques, était inspiré de l'art grec des premiers siècles de l'ère chrétienne et que les peintures du Petit-Quevilly et celles de Saint-Quiriace, de Provins, tout en procédant des mêmes traditions, avaient subi l'influence directe de l'Orient dans leur partie ornementale.



A. — Semis. Église Saint-Ceneri (Orne).

La peinture murale dans l'Orne, le Calvados et la Manche, est au contraire aussi en dehors de ces traditions, que l'est elle-même l'architecture si spéciale qu'elle était destinée à enrichir, et dont les grandes églises romanes de la ville de Caen sont les types les plus parfaits.

Elle est absolument appropriée au cadre dans lequel elle prend place, tant par le dessin que par la couleur, et elle est appliquée avec une connaissance parfaite des principes de cet art si sobre et parfois si imposant.

Elle nous fournit un grand nombre de motifs fort simples, comportant un ou deux tons, mais d'un dessin assez ingénieux et qui, par leur emploi rationnel, sont d'un grand effet.

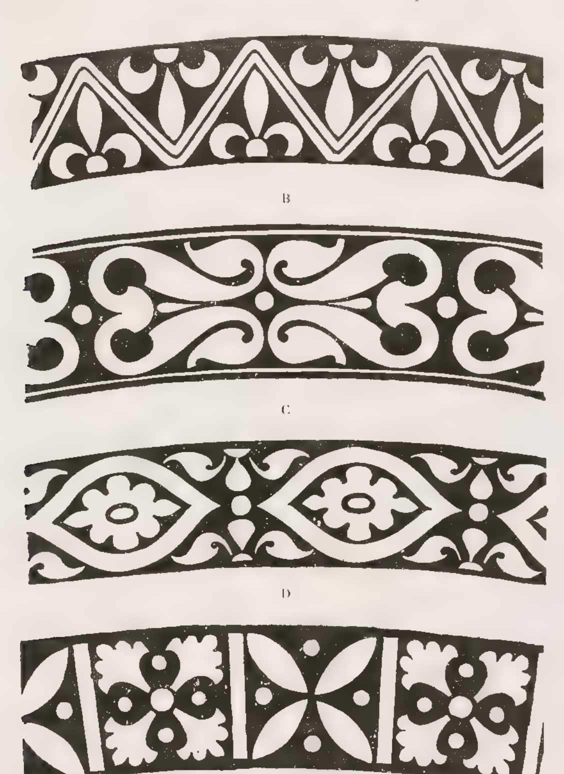
Tandis que, dans les monuments cités plus haut, le système décoratif consistait à recouvrir entièrement les murailles et les voûtes de motifs et de tons juxtaposés, sans qu'on pût dire qu'un de ces tons fut le fond général sur lequel les autres ressortaient; dans les édifices normands, un ton uniforme blanc ou couleur pierre s'étendait sur toute la surface; sur ce fond était peint un tracé d'appareil ou un semis, suivant l'emplacement, comme le montre le croquis A, pris dans l'église de Saint-Ceneri (Orne).

Des bandes d'ornements suivaient les contours des voûtes, redessinaient leurs intersections avec les parties verticales, d'autres en indiquaient la naissance, bordaient les nervures, en un mot, venaient compléter la pensée de l'architecte, qui ne recherchait d'autre effet que celui obtenu par les justes proportions des éléments essentiels de la construction.

Une semblable décoration était la seule qui convînt à des édifices du genre de l'Abbaye-aux-Hommes et de l'Abbaye-aux-Dames, de Caen.

Encore n'a-t-elle pas été jugée nécessaire dans ces deux monuments splendides dans leur simplicité.

Dans le cadre malheureusement trop étroit d'une de nos planches en couleur, nous avons réuni un certain nombre d'exemples, qui pourront donner une idée de ce qu'était cet art.



Abbaye d'Hambye (Manche).

Nous trouvons d'abord des fragments, aujourd'hui détruits, de la décoration de la salle des Morts de l'abbaye d'Hambye (Manche).

Les parois verticales recevaient un appareil tracé en brun rouge sur le fond blanc qui s'étendait uniformément sur la voûte et les murs.

Sur le mur et contournant l'intersection de la voûte, des bordures brunes, dont le dessin blanc variait à chaque travée, jouaient le rôle d'arcs formerets.

Nous reproduisons en couleur (fig. 1 et 2) deux motifs de ces bordures et le reste en noir (B C D E).

La voûte était semée, selon les travées, de fleurs de lis ou de six lobes brun rouge.

Souvent, à la hauteur de la naissance de la voûte, s'étendaient des frises ornées. Nous en trouvons plusieurs dans le même édifice.

L'une se voyait dans la salle capitulaire, elle comportait un dessin assez compliqué et recevait différents tons (fig. 5). Au-dessus étaient peintes des scènes dont il ne restait plus que quelques linéaments à l'époque où ces dessins ont été relevés par M. Bruyerre, de qui nous tenons ces renseignements.

Les autres bordures (fig. 3 et 3 *bis*) étaient peintes à la naissance de la voûte d'un passage conduisant du cloître au jardin.

Une salle du palais abbatial de Saint-Gabriel (Calvados) présente le même mode de décoration.



Nous y retrouvons la bordure de la voûte (fig. 11), l'appareil tracé en brun et la frise sur le mur, à la hauteur de la naissance de la voûte (fig. 12).

Un soubassement (fig. 10) rappelait l'arcature régnant dans la partie inférieure de beaucoup d'édifices normands. Quand cette arcature existait réellement, elle devait porter une décoration qui lui était propre et dans le genre de celle qui existait dans la crypte de l'abbaye de Saint-Médard, près de Soissons (Aisne) (fig. 13).

Nous joignons à ces fragments, suffisants pour permettre une restitution de la décoration dont ils faisaient partie, des motifs pris dans plusieurs églises de Normandie.

La figure 4 représente une frise à hauteur d'homme et l'amorce du tracé d'appareil dans l'église en ruines de Villiers-sur-Port (Calvados). Nous l'empruntons à un relevé de M. Ruprich-Robert, déposé aux archives des Monuments historiques.



Retombées de voûtes dans la cathédrale de Bayeux.

Motifs isolés décorant la voûte de la cathédrale de Bayeux.

La figure 6 est un tracé d'appareil relevé dans l'église de Saint-Ceneri (Orne).

La figure 7 est aussi un tracé d'appareil relevé dans l'église de Yainville (Seine-Inférieure).

Dans la même église, nous trouvons un rinceau tracé sur la face de l'arc du chœur (fig. 16).

Les figures 8 et 9 sont des jeux de fond tirés de l'église de Touques (Calvados) et empruntés au remarquable ouvrage de M. Ruprich-Robert sur l'architecture normande [1].

Les nervures de la cathédrale de Bayeux étaient doublées sur la voûte par un trait brun s'amortissant à sa retombée par un rinceau (fig. 14) ou tout autre motif (F. et G.) dans l'angle aigu compris entre les nervures. La même disposition se voit dans la voûte de la cathédrale de Séez.

Des rosaces brunes (fig. 15) servaient à dissimuler les trous dont la voûte était percée pour le passage des cordes des lampes (H.).

Ces rosaces, ainsi que les amortissements cités plus haut, ont été repeintes dans le courant de ce siècle. Les dessins que nous en donnons sont pris sur les peintures actuelles.

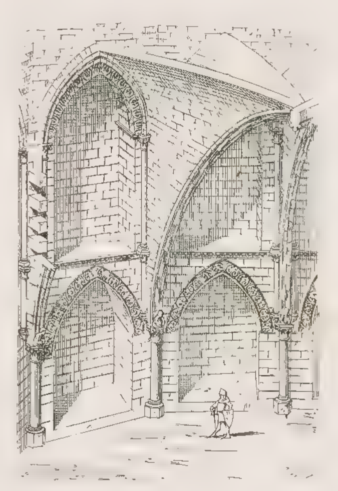
[1] Ruprich-Robert : *L'Architecture normande aux* XI[e] *et* XII[e] *siècles en Normandie et en Angleterre*, pl. CLXVIII.



Un ornement courant (fig. 4) dessinait les arcs qui divisent la paroi de la tour en six travées.

L'ensemble était complété par une voûte, des chapiteaux et des arêtiers, aujourd'hui détruits, peints dans les mêmes tons que ceux (fig. 5) qui se voient encore dans la tour la plus voisine du donjon, près de l'entrée.

Nous retrouvons, dans celles des salles du donjon qui ont été décorées, le même appareil tracé en blanc et brun et l'ornement courant des arcs, qui, dans ce cas, se retourne d'équerre sous l'intrados (A et fig. 6, 7, 8, 9, 10, 11). Là, une nouvelle note, le vert clair, a été introduit. L'harmonie fondamentale supporte très bien l'addition de ce ton, comptant peu par lui-même, et ne faisant qu'ajouter de la finesse et de l'éclat aux bruns et aux ocres qui l'avoisinent.



C. — Château de Coucy, rez-de-chaussée du donjon.

L'escalier, construit dans l'épaisseur du mur, a reçu une décoration appropriée à sa forme. Un appareil brun et blanc, sur fond ocre jaune, vient s'amortir sous chaque marche, d'une façon fort ingénieuse, en donnant naissance à un feuillage; cet appareil encadre, en outre, les fenêtres, de façon à former un linteau qui est orné de rinceaux (fig. 12).

Notre croquis C montre l'aspect de la salle du rez-de-chaussée du donjon, et D le plan, d'après le *Dictionnaire d'Architecture* de Viollet-le-Duc.

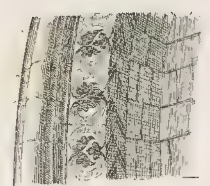
Nous donnons, en même temps qu'un chapiteau de Coucy, comme parallèle, un chapiteau (fig. 13) pris dans l'abbaye de Saint-Jean-aux-Bois (Oise), encadré de la même façon.



D. — Château de Coucy, plan du donjon.

XIIIe SIÈCLE





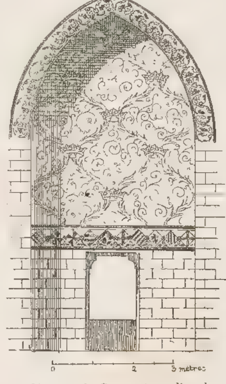
A. — Du donjon de Coucy.

Une harmonie des plus simples, adoptée fréquemment par les peintres décorateurs du XIIIe siècle, est celle qui n'exigeait que deux tons : le blanc et le jaune ou le blanc et le brun.

Dans le premier cas, c'était le jaune ou le ton de la pierre elle-même qui servait de fond ; dans le second, le dessin était brun sur le blanc ou sur le ton de la pierre ou du mortier.

Les combinaisons auxquelles se prêtait un nombre de tons aussi restreint étaient forcément bien limitées. Elles ne consistaient, la plupart du temps, qu'en une indication d'appareil, sur toute la surface à couvrir, et en quelques rinceaux ou feuillages, sur les points que l'on voulait enrichir.

Il est peu de monuments anciens où l'on ne trouve des vestiges de cette décoration élémentaire.



B. — Château de Coucy, tour d'angle.

Souvent, ces trois tons primordiaux étaient employés simultanément. Les combinaisons étaient alors beaucoup plus nombreuses. Les filets formant appareil étaient composés de deux couleurs, et souvent l'une d'elles, le blanc ou le brun, jamais le jaune, venait, sous forme de serti, redessiner les motifs résultant du jeu des deux autres.

Le noir, ou plutôt le gris violet foncé, était une ressource de plus, et les effets qui résultaient du rapprochement de ces quatre tons étaient en nombre presque infini.

Les fragments de peinture, qui se voient encore dans les ruines du château de Coucy (Aisne), nous montrent quel parti les habiles artistes du XIIIe siècle tiraient de moyens aussi simples.

Les tours d'angle ont reçu un système de décoration qui consiste en un appareil tracé en blanc, avec filet rouge sur fond ocre.

A deux mètres du sol, environ, une bande, portant des armoiries (fig. 1) ou des entrelacs (fig. 2 et 3) divise la hauteur totale de la façon la plus heureuse.

Dans la tour de droite, l'appareil blanc et rouge fut recouvert et remplacé au XVe siècle, dans la partie supérieure, par un semis de couronnes et de palmes enlacées, figurant dans notre croquis (B) et dont nous donnons plus loin le détail.



(fig. 13); enfin (fig. 8) on voit une croix où la figure du Christ est le motif principal. Elle se trouve à Notre-Dame de la Roche (Seine-et-Oise).

Dans des monuments très décorés, il est même arrivé que la croix de consécration, portée par une figure en ronde-bosse, ange ou apôtre, n'a plus qu'une place très secondaire; nous donnons, comme exemple de ce cas, la reproduction au trait de l'une des statues d'apôtres (A) de la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris.



A. — Apôtre portant une croix de consécration
(Sainte-Chapelle du Palais, Paris)

XIII[e] SIÈCLE



Dès l'origine de l'établissement des églises, on conserva, par une croix peinte sur le mur, le souvenir des onctions sacrées tracées par l'évêque autour du monument.

Peu à peu, l'habitude vint de les ornementer, et, pendant tout le moyen âge, ces croix, plus ou moins ornées, tinrent une grande place dans la décoration des églises. Souvent même, elles étaient le seul point décoratif des parois verticales, combinées, soit avec le ton du fond, soit avec des joints.

L'importance de la croix de consécration est telle, que nous avons cru bien faire en lui consacrant toute une planche résumant ses divers aspects au XIII[e] siècle.

Nous trouvons d'abord une simple croix, inscrite dans un cercle, comme celle (fig. 7) qui existe à Quevilly (Seine-Inférieure), ou celle (fig. 9) que nous empruntons au remarquable ouvrage de Ruprich-Robert sur l'*Architecture normande*, et qui se trouve à Winchester (Angleterre)[1]. Les figures 3 à Saint-Martin de Laon (Aisne), 5 à Saint-Plaisir[2] (Allier), et 14 à Franchesse (Allier), nous montrent des croix de consécration un peu plus ornementées.

A Saint-Martin de Laon et à Franchesse, ces croix sont le seul point décoratif de la partie où elles sont placées; elles se combinent avec un ton d'ocre jaune.

A Saint-Plaisir, elles viennent rompre un appareil de joints tracés en blanc sur un fond ocre jaune pâle.

Dans la croix (fig. 1) que nous empruntons au *Dictionnaire de l'Architecture française* de Viollet-le-Duc[3]; dans les motifs (fig. 2) à Pritz, près Laval (Mayenne); (fig. 10) à Montoire (Loir-et-Cher); (fig. 11) à La Guerche, près le Mans (Sarthe), et (fig. 12) à Saint-Céneri (Orne), nous voyons des croix déjà beaucoup plus ornées.

Avec les figures 4 et 6, nous montrons des croix sur lesquelles s'appuie le patron de l'église. Elles se trouvent à La Guerche, près le Mans (Sarthe).

Dans la cathédrale de Séez (Orne), la croix de consécration occupe une place moins importante encore; elle est soutenue par une figure d'ange placée en arrière

[1] *L'Architecture normande aux* XI[e] *et* XII[e] *siècles,* par V. Ruprich-Robert, pl. CLXVI. — Si nous citons cette croix, bien qu'elle se trouve en Angleterre, c'est qu'à cette époque l'art était absolument français des deux côtés de la Manche.

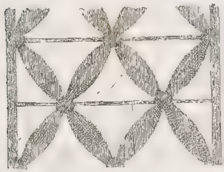
[2] Les peintures de cette église sont des restaurations dues à un artiste aussi modeste que distingué, M. l'abbé Louis Desroziers.

[3] Viollet-le-Duc n'indique pas la provenance de la croix que nous lui empruntons; il la donne d'après des renseignements communiqués par M. Alaux, architecte à Bordeaux.

Le dessous d'arc qui fait l'objet de la figure 10, ainsi qu'un bandeau peint (fig. 14), sont tirés de l'église de Saint-Céneri (Orne).

En descendant vers le sud, nous rencontrons encore le même art.

Dans l'église de la Guerche, nous trouvons plusieurs fragments de jeux de fonds formés de quadrillés et les vestiges d'une figure dessinée au moyen de traits brun rouge sans aucun modelé (fig. 11, 12 et 13).



D. — Dessous d'arc dans l'église de Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure).

Dans la petite église de Montoire (Loir-et-Cher), à côté de peintures plus anciennes, se trouvent plusieurs fragments datant du XIIIe siècle, entre autres plusieurs croix de consécration et un petit arc peint sur sa face et son intrados (fig. 15 et 15 *bis*).

Toutes ces peintures ont entre elles bien des rapports. Elles sont traitées avec une grande liberté, exécutées au bout du pinceau sans tracé préparatoire, et, pour ainsi dire, improvisées.

Les mêmes procédés se retrouvent dans les peintures du château de Coucy ainsi que dans celles qu'on rencontre dans la même région.

L'église de l'abbaye de Saint-Jean-aux-Bois (Oise), située au milieu de la forêt de Compiègne, est décorée par un système de joints blancs qui couvrent presque entièrement l'intérieur de l'édifice. Sur l'arc d'une petite porte est peint un damier (fig. 16) brun, blanc et gris, dont les tons se retournent sous l'intrados (fig. 16 *bis*).

Dans les arcatures qui occupent la partie basse de la nef, les joints blancs ne font que doubler un trait rouge. Sur les nervures est jetée une décoration des plus rudimentaires (fig. 17 et 17 *bis*).

E. — Rinceaux dans l'église de Winchester (Angleterre).

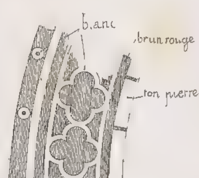
L'abbaye de Notre-Dame de la Roche (Seine-et-Oise) a reçu une décoration du même genre (fig. 18 et 19).

La figure 18 représente la décoration de l'arc ogival d'une fenêtre de l'abside dont le sommet touche à la voûte. Les rinceaux blancs, séparés par des joints blancs qui remplissent le vide, commencent à la naissance de l'ogive et s'élèvent jusqu'à sa partie supérieure.

Au niveau du bas des fenêtres régnait une frise ornée d'un rinceau (fig. 19).

Dans l'église de Bruyères sous Laon (Aisne) nous trouvons un jeu de fond avec sa bordure (fig. 20) et deux faces d'arc (fig. 21 et 22).

Nous terminons notre planche par une frise (fig. 23) tirée de l'église de Parnes (Oise).



F. — Face d'arc dans une église de Falaise (Calvados).

XIII[e] SIÈCLE





A. — Face d'arc dans l'église de Winchester (Angleterre).

La peinture décorative en Normandie, pendant le XIII[e] siècle, a pour traits caractéristiques une grande simplicité et une parfaite concordance entre les motifs peints et la forme qu'ils recouvrent.

Les tons qu'elle comporte sont le brun, le jaune, quelquefois le bleu, le blanc et le noir.

Ils sont employés à plat, sans modelé d'aucune sorte; il est évident que le peintre ne s'est préoccupé que du contour auquel il a donné une grande précision en en détachant bien tous les éléments.

Les exemples que nous donnons (fig. 1 et 2), salle capitulaire de la cathédrale de Séez (Orne), (fig. 3, 4 et 5), église de Winchester (Hampshire), et les croquis A, B, C, D et E, sont empruntés à l'*Architecture normande* de M. Ruprich-Robert; nous renvoyons nos lecteurs à ce remarquable ouvrage pour les renseignements complémentaires qui pourraient les intéresser[1].

Le croquis F a été relevé dans une église de Falaise.

L'église Saint-Georges de Boscherville, près de Rouen, avait été entièrement peinte au XIII[e] siècle; malheureusement les derniers vestiges d'une décoration qui était, paraît-il, des plus remarquables, ont disparu, il y a quelques années, sous un badigeon dont on les débarrassera difficilement.

B. — Face d'arc dans l'église de Touques (Calvados)

La salle capitulaire, qui ne sert actuellement à aucun usage, est couverte par une voûte peinte.

Les boudins des nervures de cette voûte sont d'un bleu gris. Le reste du profil est composé d'une gorge d'un gris vert et d'une partie droite assez large peinte en brun, ornée de petits rinceaux (fig. 7) ou d'autres ornements courants (fig. 8 et 9).

C — Rinceaux dans l'église de Saint-Céneri (Orne)

Dans les arcs-doubleaux (fig. 6), la gorge n'existe pas et la partie droite, plus large, peinte également en brun, est défoncée par un chevron peint en jaune.

Ces nervures s'enlevaient franchement en valeur sur la voûte proprement dite décorée d'un appareil simulant une construction en moellons grossièrement jointoyés.

[1] Si nous empruntons à l'ouvrage de M. Ruprich-Robert des exemples tirés de monuments de l'Angleterre, c'est qu'à cette époque, l'art était le même des deux côtés de la Manche.





XIII[e] SIÈCLE



Les exemples sont nombreux, en Normandie, de ces décorations, produites par l'emploi de trois ou quatre tons posés à plat sur un fond blanc, et qui sont particulières au nord de la France, au XIII[e] siècle. Malheureusement elles sont toutes plus ou moins exécutées à la détrempe, et la fragilité de ce procédé est telle, qu'on ne les retrouve qu'à l'état de vestiges, souvent très difficiles à interpréter.

Dans les ruines de l'abbaye de Jumièges (Seine-Inférieure), indépendamment des chapiteaux peints, on aperçoit par place des cours d'ornements sur quelques piliers et sur quelques arcs. Les bandes ornées que nous montrons (fig. 15) décorent chacune un des ressauts d'un des piliers du transept. Dans notre dessin nous avons supposé une partie du pilier développée. Plusieurs arcs sont décorés sur les faces et sous l'intrados par des grecques ou des entrelacs dessinés en brun rouge sur blanc. Un de ces arcs, qui est encastré dans le mur de façade, porte sur sa face un rinceau d'une forme assez originale, qui, en résumé, est une variation sur un motif très répandu, et dont l'un des pieds-droits cités plus haut nous donne le type.



A. — Décoration du portail de l'église de Trèves (Maine-et-Loire)

Dans plusieurs petites églises du bord de la Seine nous avons recueilli, çà et là, des fragments de jeux de fond (fig. 11 et 12), de tracés d'appareil (fig. 5 et 7) ou de semis (fig. 3 et 4). Dans d'autres ce sont des bandes ornées, verticales (fig 18 *bis*) ou horizontales (fig. 17). Dans l'église du Breuil (Calvados), c'est un tracé d'appareil (fig. 6) avec une bordure géométrique (fig. 21). Dans l'ancienne église Notre-Dame-du-Vivier, à Séez (Orne), désaffectée depuis 1793, c'est le parti complet de la décoration d'une paroi verticale avec soubassement et litre ornés (fig. 1).

Nous tirons de l'ouvrage de M. Ruprich-Robert, sur l'Architecture normande[1], une bande d'encadrement, dessinée par nous sous sa direction, que l'on voit à l'église de Peterborough (Northamptonshire), dans le transept sud, face ouest (fig. 18).

En Bretagne, où les monuments postérieurs au XVI[e] siècle sont très rares, nous avons relevé sur une face d'arc un rinceau vert sur fond brun (fig. 13).

A Trèves (Maine-et-Loire), la façade de l'église était peinte (A). Elle est divisée en trois grandes arcades, peu profondes, qui abritent des jeux de fond représentés aujourd'hui par quelques taches de couleur (fig. 9). Sous les intrados étaient des

(1) *L'Architecture normande* en Normandie et en Angleterre, par Ruprich-Robert, tome II, pl. CLXVIII, fig. 3.

rinceaux bruns sur fond blanc. Au-dessus de la porte, une tache de couleur est tout ce qui reste d'une décoration moins ancienne. A l'intérieur se voient les restes, très endommagés, d'un jeu de fond (fig. 10).

Le réfectoire de l'ancien prieuré de Courtozé (Loir-et-Cher) est orné de peintures du XIII[e] siècle, formant un tout assez complet. Les murs sont couverts par un tracé d'appareil, sur lequel se détachent des scènes d'une exécution un peu grossière. Au-dessous de la naissance de la voûte en bois est une large frise d'un joli effet (fig. 2) qui fait le tour de la salle, coupant en deux parties les pignons



B. — Sujets d'une représentation des mois de l'année dans l'église de Pritz, près Laval (Mayenne).

ogivaux qui la terminent. La partie supérieure, contournée par une frise ornée de palmettes, reçoit des scènes empruntées aux bestiaires de l'époque[1].

La chapelle de Pritz, près de Laval (Mayenne), qui se compose d'une nef carrée, voûte en bois, et d'une petite abside, était revêtue d'un tracé d'appareil brun, très simple, et de croix de consécration dont nous avons donné la reproduction dans une planche spéciale. L'intrados de l'arc qui sépare l'abside de la nef était divisé en douze compartiments encadrant chacun une représentation d'un des mois de l'année (fig. 20) (B).

Depuis les temps les plus reculés, ce sujet avait tenté les décorateurs, peintres et sculpteurs. Plusieurs savants pensent que les anciens Égyptiens, qui sculp-

(1) Nous tirons ces renseignements du travail de M. de Rochambeau, dont, toutefois, nous ne partageons pas l'opinion quant à la date des peintures qu'il décrit, *Le Prieuré de Courtozé et ses peintures murales*. Paris, 1874.


AVGV
STVS

taient des zodiaques sur leurs monuments, avaient voulu en inscrire aussi la date d'une façon absolue en montrant quelles étaient, au moment de leur édification, les positions respectives des astres. Cette supposition est des plus acceptables. Mais les anachronismes que présentent certains zodiaques de l'époque romaine montrent qu'un peu avant notre ère ils n'avaient déjà plus qu'une signification décorative. Ils furent reproduits à l'envi par les artistes, qui firent quelquefois des chefs-d'œuvre de la série de leurs douze signes. Jusqu'au XIIe siècle les artistes peintres ou sculpteurs s'en tinrent aux signes du zodiaque antique. Au XIIIe siècle, ils doublèrent ces signes ou les remplacèrent quelquefois par les représentations des travaux agricoles correspondant aux douze mois. Ces représentations sont très nombreuses en sculpture; il est peu de nos grands monuments dont le portail n'en soit orné. La plupart des livres d'Heures qui sont parvenus jusqu'à nous contiennent une de ces représentations. La peinture murale est moins largement représentée, et nous ne connaissons guère que les zodiaques du XIIe siècle de Saint-Savin (Vienne) et de Saint-Loup-de-Naud (Seine-et-Marne), et ceux du XIIIe siècle de Pritz (Mayenne) et de l'église de Yainville (Seine-Inférieure) [fig. 22], figurés par les mois de l'année. Ce dernier occupe l'intrados de l'arc du sanctuaire.



D. — Peinture dans l'église de Bruyères-sous-Laon (Aisne).



C



E

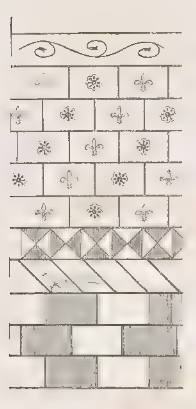
Peintures dans l'église de Bruyères-sous-Laon (Aisne).

A Bruyères-sous-Laon (Aisne), une chapelle correspondant au bras nord du transept de l'église est décorée d'un badigeon blanc sur lequel sont tracées des scènes nombreuses au moyen de teintes pâles, redessinées par un trait brun (C); entre les personnages, le fond a été couvert d'un semis, où des rosaces rouges alternent avec des clochettes, également rouges, se détachant de tiges grises tracées en diagonale (fig. 8).

La pointe des ogives qui terminent les quatre parois porte une représentation des symboles évangéliques (D).

Dans l'abside de la même église se voit un Christ entouré des mêmes symboles (E).

Les décorations à fond clair se rencontrent aussi dans le centre de la France, notamment dans le Bourbonnais, vers la fin du XIIIe siècle. Tel est le tracé (F) de l'église de Saint-Germain-des-Fossés (Allier). Mais cette gamme claire était d'un usage moins fréquent dans cette contrée que dans le Nord; on y trouvait assez souvent des jeux de fond d'une teinte générale plus foncée, comme dans l'exemple que nous donnons, tiré de l'église de la même ville (fig. 16).



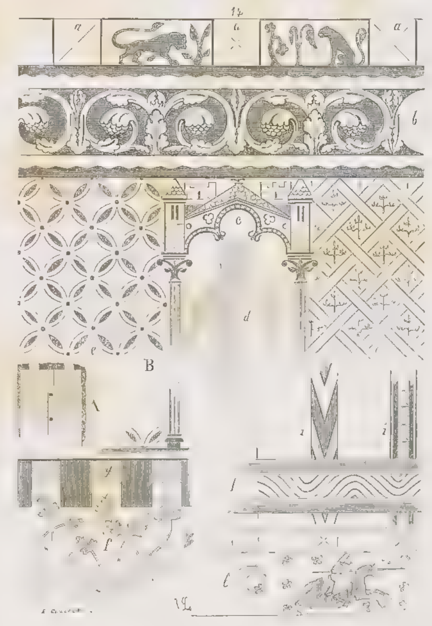
F. — Décoration de l'église de Saint-Germain des-Fossés (Allier).

XIIIE SIÈCLE



Parmi les nombreuses églises de l'époque romane n'ayant jamais été voûtées, aucune n'a conservé intacte la charpente apparente qui la couvrait, de sorte que nous ne saurions rien dire de positif sur la façon dont ces charpentes étaient agencées, ni sur la part pour laquelle intervenait la polychromie dans leur effet décoratif.

Une nouvelle découverte viendra peut-être un jour combler cette lacune dans l'histoire de la décoration; mais c'est peu probable, et, en attendant, il faut nous en tenir aux conjectures qu'on peut tirer de l'étude des monuments étrangers du même temps : les grandes églises de Sicile, par exemple.



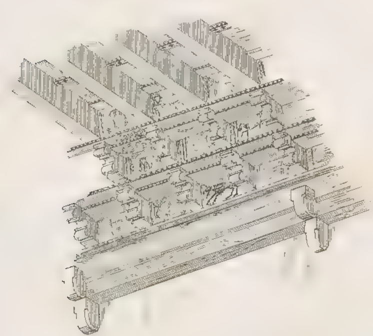
A. — Réfectoire de la Commanderie du Temple, à Metz.
(*Dictionnaire* de Viollet-le-Duc, t. VII, p. 95.)

Les monuments français, moins anciens, ne peuvent être consultés; car, à la fin du xiie siècle ou au commencement du xiiie, les charpentes apparentes se modifièrent complètement. Tous les essais et tous les tâtonnements que motivaient les inconvénients qu'elles présentaient, trouvèrent enfin leur solution dans la voûte en bois, à berceau plein cintre ou ogival, avec poinçons et entraits apparents, disposition qui ne changea plus pendant trois siècles.

Quelques petites églises du xiiie siècle, voûtées de cette façon, conservent des traces de peinture suffisantes pour nous montrer que, dès le moment de leur invention, ces voûtes avaient reçu un parti de coloration d'accord avec leur construction, et qui ne devait plus se modifier. C'est donc sur les voûtes du xive, du xve et du xvie siècle qu'on peut étudier la décoration des voûtes lambrissées, en tenant compte, bien entendu, des changements apportés, au fur et à mesure des progrès de l'art du dessin, dans les détails de l'ornementation.

Le plancher de la salle de la Commanderie du Temple, à Metz, nous permet

de vérifier l'exactitude de ce mode de déduction, qui s'applique aussi bien aux planchers qu'aux charpentes. Il est le plus ancien connu, et date du milieu du XIIIe siècle. Viollet-le-Duc en a publié un dessin (A) dans son *Dictionnaire*[1], et c'est à cet ouvrage que nous empruntons la description que nous en donnons. « Ces peintures sont d'un éclat merveilleux, et l'or ni le bleu ne s'y trouvent. Elles décorent une salle composée de deux nefs, avec une épine de colonnes portant sur un plafond en charpente (voy. A, plan A). Sur les colonnes est posée une poutre maîtresse, qui reçoit un solivage. La poutre, les solives et les parois de la muraille sont entièrement revêtues de peintures... Le fond de la muraille se modifie, comme dessin, à chaque travée. Toute l'ornementation ne comporte que le blanc pour les fonds, le jaune (ocre) et le rouge (ocre). Entre chaque solive est un dessin représentant des animaux se détachant en brun rouge vif sur fond blanc. Au-dessous est une frise dont l'ornement est blanc sur fond brun rouge clair, avec redessinés brun rouge foncé. Au droit de chaque colonne, un dais tracé de même en brun rouge, avec figure. Entre chaque dais, les fonds se composent d'un semis brun rouge sur blanc. Le soubassement consiste en de larges denticules brun rouge, avec intervalles jaunes ocre et feuillages brun rouge clair, rehaussés de traits noirs. La poutre maîtresse, par-dessous, donne un dessin composé d'un ondé brun rouge sur blanc, avec larges bordures jaunes. Les solives sont toutes variées : les unes figurent un vairé blanc sur fond gris, avec filets brun rouge; d'autres, des chevrons alternativement blancs, rouges et jaunes, séparés par des traits noirs. Sur ses faces, la poutre maîtresse présente des cavaliers chargeant, peints et redessinés en rouge brun sur fond blanc, avec rosettes également rouges. Toute la décoration de cette salle ne consiste donc qu'en deux tons, le jaune ocre et le rouge ocre sur fond blanc, avec quelques rares touches grises. A l'aide de ces moyens si simples, l'artiste a cependant obtenu un effet très brillant, très vif et d'une harmonie parfaite. »



B. — Plafond du cloître de Fréjus (Var).

Après le plafond peint de Metz, le plus ancien connu est celui du cloître de Fréjus. Il est à peu près complet sur deux côtés, et paraît postérieur à la construction du cloître. Nous pensons qu'il remonte à la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe.

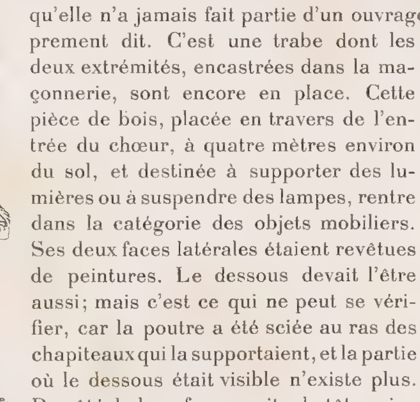
Il se compose de solives, portant, d'un côté, sur l'arcature, et, de l'autre, sur le mur. Ces solives sont soulagées par un double rang de corbeaux, et portent un planchéiage avec couvre-joints (B). Les espaces compris entre les corbeaux et entre l'extrémité des solives sont remplis par des parties de bois, qui forment comme trois rangs de métopes ornées d'une infinité de petits sujets, où l'imagination et la verve satirique des artistes d'alors a trouvé largement à s'exercer (fig. 8). Les solives et les planches du plafond ont été peintes en rouge et ne paraissent pas avoir reçu d'autre ornementation. Les couvre-joints offrent plusieurs variantes (fig. 9 et 11), et sont

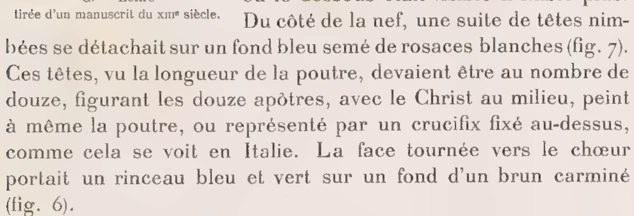
(1) *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du* XIe *au* XVIe *siècle*, t. VII, p. 95, fig. 14.



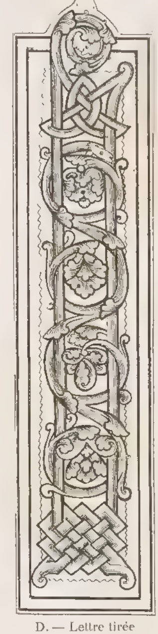
invariablement bordés de dents de scie noires et blanches, ainsi que certaines parties du remplissage au-dessous des corbeaux, sur lesquelles courent des rinceaux verts sur fond blanc (fig. 10 et 12).

La pièce de bois peint la plus ancienne connue se voit dans l'église conventuelle de Saint-Jean aux Bois, dans la forêt de Compiègne (Oise). Elle est du commencement du XIII[e] siècle; mais hâtons-nous de dire qu'elle n'a jamais fait partie d'un ouvrage de charpente proprement dit. C'est une trabe dont les deux extrémités, encastrées dans la maçonnerie, sont encore en place. Cette pièce de bois, placée en travers de l'entrée du chœur, à quatre mètres environ du sol, et destinée à supporter des lumières ou à suspendre des lampes, rentre dans la catégorie des objets mobiliers. Ses deux faces latérales étaient revêtues de peintures. Le dessous devait l'être aussi; mais c'est ce qui ne peut se vérifier, car la poutre a été sciée au ras des chapiteaux qui la supportaient, et la partie où le dessous était visible n'existe plus. Du côté de la nef, une suite de têtes nimbées se détachait sur un fond bleu semé de rosaces blanches (fig. 7). Ces têtes, vu la longueur de la poutre, devaient être au nombre de douze, figurant les douze apôtres, avec le Christ au milieu, peint à même la poutre, ou représenté par un crucifix fixé au-dessus, comme cela se voit en Italie. La face tournée vers le chœur portait un rinceau bleu et vert sur un fond d'un brun carminé (fig. 6).





C. — Lettre tirée d'un manuscrit du XIII[e] siècle.



D. — Lettre tirée d'un manuscrit du XIII[e] siècle.

Une autre trabe existait dans le même département, où cette disposition était, sans doute, très répandue. On peut la voir dans une dépendance de la sacristie de l'église de Noyon, où elle a été transportée. Cette fois c'est la partie centrale qui s'offre à l'étude, tandis que les extrémités sont restées en place. Sur une face on voit, dans une suite de médaillons reliés entre eux par le prolongement de la bande blanche qui les encadre, le Christ au milieu, avec les vierges sages à sa droite et les vierges folles à sa gauche (fig. 5).

Les peintures de ces deux trabes sont très soignées et très fines de détail; elles doivent être l'œuvre d'artistes qui s'étaient adonnés plus spécialement à la décoration des objets mobiliers en bois, qui, jusqu'au XVI[e] siècle, ont été revêtus de tons brillants.

Si l'on examine le rinceau de la trabe de Saint-Jean aux Bois, on y reconnaît le procédé des miniaturistes; et l'on peut croire que s'il n'a pas été exécuté par un de ces artistes, il a, tout au moins, été copié sur une de leurs œuvres. Dans un manuscrit du XIII[e] siècle nous appartenant, nous trouvons plusieurs lettres (C, D) enrichies d'ornements et qui peuvent lui être comparées.

Les peintures, très effacées, qui se voient sous les linteaux des trois portes de la cathédrale de Dijon (fig. 1, 2, 3 et 4), appartiennent à la même catégorie d'ou-

vrages à petite échelle, et qui sont d'un travail souvent trop précieux pour le rôle qu'ils ont à soutenir dans l'ensemble. Sur les colonnettes encadrant ces trois portes, on voit encore, sous les chapiteaux et à moitié de la hauteur, une zone étroite, peinte et d'un travail très détaillé. Les parties environnantes n'ont pas conservé leur décoration, exécutée peut-être par des moyens matériels différents et n'ayant pu résister aussi longtemps aux agents destructeurs.

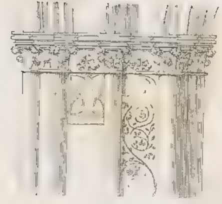
Les mêmes artistes étaient chargés de revêtir de tons brillants les petits ouvrages d'architecture, tels que les clôtures en pierre ou en bois, ou les tombeaux avec les statues qui les ornaient. On leur doit de nous avoir transmis une quantité de motifs gracieux, tirés le plus souvent d'étoffes du temps, sur lesquelles nous n'avons pas d'autres documents (E).



E. — Détail du coussin de la statue de Matifas de Buci à Notre-Dame de Paris.

XIIIe SIÈCLE





A — Chapiteau d'un pilier de la cathédrale de Bourges.

La décoration en relief et la peinture étant employées simultanément dans l'intérieur des édifices, on ne pouvait trouver mieux pour les harmoniser que d'étendre la couleur sur la forme. C'est ce qu'on a fait, en se soumettant toutefois à certaines règles, chaque fois que la décoration peinte a eu quelque importance et ne s'est pas bornée seulement à des tableaux isolés.

Sur les grandes surfaces se développaient des scènes importantes; sur les parties plus petites, telles que les remplissages, les tympans des arcatures, étaient peintes des scènes secondaires ou de simples figures d'anges ou de saints.

Si l'architecture en relief faisait défaut, le décorateur y suppléait par des cours d'ornements peints, comme cela avait lieu, la plupart du temps, à l'époque romane.

Dans tout autre cas, il venait peindre les moulures, les faisceaux de colonnettes, les bandeaux saillants qui faisaient encadrement, et choisissait des tons en rapport avec ceux qui dominaient dans les grandes surfaces. Si la décoration était simple, ce n'étaient que des tons plats, mais si elle atteignait un certain degré de richesse, ces tons plats se retaillaient de différentes manières et se couvraient de rinceaux, de fleurons, etc.

B.—Plan d'un pilier de la cathédrale de Bourges.

La sculpture recevait une décoration spéciale, dans laquelle chaque ton avait son rôle particulier. Le vert ou l'or, remplacé souvent par le jaune, couvraient les feuillages; le rouge et le bleu étaient réservés pour les fonds. Les différentes parties du costume des personnages étaient peintes dans des tons se rapprochant de leurs couleurs réelles.

Les fûts des colonnes, peints à plat le plus souvent, étaient parfois recoupés par des chevrons ou par des bandes en spirales, disposition qui avait le défaut de modifier les proportions de ces fûts, et qui a été si malheureusement imitée par des décorateurs modernes.

Le triforium de l'église de Semur (Côte-d'Or) (fig. 1 à 8), et l'église de Saint-Romans (Drôme) (fig. 9 et 10), présentent toute une série de ces motifs.

Quand les chapiteaux sont dorés, il arrive souvent que les bords sont cernés de noir: la figure 27 nous en donne un exemple tiré de la Sainte-Chapelle de Paris.

Dans l'église de Saint-Remi, à Reims, deux piliers, situés à l'entrée du chœur, présentent une disposition unique de colonnettes superposées en porte-à-faux et séparées par des corbeaux rachetant la différence (fig. 11). Ces piliers conservent des traces de peinture et de dorure, les seules que l'on puisse rencontrer dans tout l'édifice.

Nous constatons cette double particularité sans l'expliquer et sans pouvoir en tirer aucune conclusion. La décoration s'est-elle jamais étendue au delà? Nous ne saurions le dire.

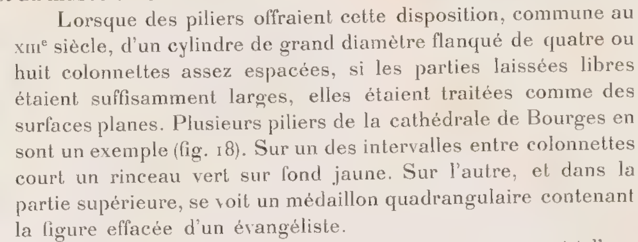
Quoi qu'il en soit, le motif en question est curieux à étudier. Il résume le système de coloration des différents éléments en relief qui peuvent entrer dans la décoration intérieure d'un édifice du XIIIe siècle.

C D
Chapiteaux peints dans l'abbaye de Jumièges.

On remarque que les costumes des personnages étaient l'objet de tous les soins des décorateurs, et qu'ils sont plus chargés de détails que les parties environnantes (fig. 12 et 13).

Nous donnons (fig. 14, 15, 16, 17) les détails des ornements sacerdotaux d'une statue d'évêque dans la salle capitulaire de la cathédrale de Noyon (Oise). Ces statues peintes ne sont pas rares; on peut en voir plusieurs sur les tombeaux de Saint-Denis.

Quelquefois elles sont couvertes d'ornements en relief moulés en cire et dorés, comme celle qui est au musée de Clermont-Ferrand.

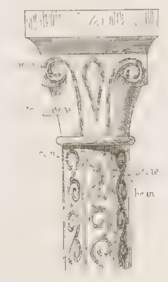


E. — Chapiteau peint dans l'église de Cerisy (Manche).

Lorsque des piliers offraient cette disposition, commune au XIIIe siècle, d'un cylindre de grand diamètre flanqué de quatre ou huit colonnettes assez espacées, si les parties laissées libres étaient suffisamment larges, elles étaient traitées comme des surfaces planes. Plusieurs piliers de la cathédrale de Bourges en sont un exemple (fig. 18). Sur un des intervalles entre colonnettes court un rinceau vert sur fond jaune. Sur l'autre, et dans la partie supérieure, se voit un médaillon quadrangulaire contenant la figure effacée d'un évangéliste.

Le pilier suivant reçoit symétriquement, par rapport à l'axe de la travée, une décoration semblable (A et B).

Nous avons souvent rencontré, principalement en Normandie, des chapiteaux des XIe et XIIe siècles se composant d'un bloc de pierre sans sculpture, taillé seulement de façon à passer de la forme carrée du tailloir à la forme circulaire du fût. Cette forme voulue, mais par trop simple, n'eût pas été en rapport avec la somptuosité d'édifices comme l'abbaye de Jumièges et l'église Saint-Georges de Boscherville, si on n'avait pas eu la ressource de la compléter par la peinture.



F
Chapiteau peint dans l'église de Parnes (Oise).

Les figures 19 à 23, tirées de l'ouvrage de M. Ruprich-Robert sur l'Architecture normande, représentent plusieurs de ces chapiteaux tirés de l'église Saint-Georges de Boscherville. Ces peintures sont actuellement cachées par un badigeon récent, mais on peut retrouver des traces de décoration sur les chapiteaux de l'abbaye de Jumièges (C et D), ceux de l'église de Cerisy (Manche) (E), ceux de l'église de Parnes (Oise) (F), et dans bien d'autres.

Dans l'église de Noaillé (Vienne) nous avons retrouvé un pilier peint de la fin du XIIe siècle (G). Les chapiteaux en sont sculptés, mais ils offrent certaines surfaces

LA PEINTURE DÉCORATIVE

EN FRANCE

XIIIe Siècle

21

22

23



planes où des figures sont peintes à plat. Les colonnes étaient couvertes d'images de saints enfermées dans des arcatures peintes et s'étageant les unes au-dessus des autres. Une de ces figures est encore très visible.

Les habitants du pays, trompés par une vague forme de fer à cheval qui n'est autre chose que l'auréole de la figure inférieure effacée, ont vu là une représentation de saint Éloi, qui a servi de prétexte à une légende.

Les restes des nimbes dorés qui sont les seules traces très apparentes des peintures de l'escalier de la cathédrale du Puy ont donné lieu à une légende du même genre.

Il pourra sembler puéril de relever ces erreurs; mais, si nous l'avons fait, c'est qu'elles ont été partagées par des archéologues sérieux, entre autres par M. de Longuemar, qui a écrit un volume intéressant sur les vieilles fresques du Poitou[1].

Nous complétons notre planche par deux chapiteaux du XIIe siècle (fig. 24 et 25) peints au XIIIe siècle et repeints au XVe, provenant de l'église de Chateloi (Allier)[2], et par un fragment du soubassement du portail de la cathédrale de Noyon (fig. 26).

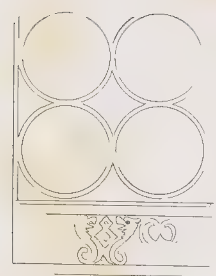
[1] *Les anciennes Fresques des églises du Poitou*, par M. de Longuemar. Poitiers, 1881.

[2] Au XVe siècle le vert clair a été remplacé par un vert foncé presque noir.



G. — Pilier peint dans l'église de Noaillé (Vienne).

XIIIE-XIVE SIÈCLE



A. — Motifs de décoration dans la Sainte-Chapelle de Paris.

Un fait qui, dans l'histoire de l'architecture, a l'importance d'une révolution, est, au XIIIe siècle, la substitution des points d'appui isolés aux murs continus et de forte épaisseur qui avaient été l'élément principal des monuments religieux de l'école romane. A ce moment, l'équilibre des différentes forces en jeu dans une construction semble avoir été la grande préoccupation de l'école laïque naissante, principe dont l'ogive n'est qu'une des nombreuses conséquences, bien qu'à notre époque on ait donné son nom à l'art qui commence à la fin du XIIe siècle.

Le problème que les constructeurs cherchaient surtout à résoudre était celui de la résistance à la poussée des voûtes. Il fut résolu par l'emploi simultané de deux moyens différents. On diminua la poussée des voûtes en appliquant l'ogive et l'on augmenta la résistance du point d'appui en modifiant sa forme et en dirigeant sa plus grande dimension dans le sens de la résultante des différentes poussées. D'où les contreforts très saillants et les arcs-boutants.

Plus les édifices à construire eurent d'importance, soit à cause de leur richesse, soit à cause de leurs dimensions, plus ce système fut appliqué avec rigueur, et plus il fut exprimé franchement. De sorte que la partie de muraille comprise entre les points d'appui, devenue inutile pour l'équilibre de l'édifice et n'ayant plus d'autre rôle que celui d'une clôture, fut percée aussi largement que le besoin de lumière l'exigeait, plus encore, et les fenêtres finirent par occuper toute la largeur de la travée.

C'était autant de perdu pour la peinture murale, qui dut céder le pas à la peinture sur verre et qui ne lui servit bientôt plus que de cadre.

Un monument qui est le type du genre est la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris.

Quand on y entreprit les grands travaux de restauration qui en firent le monument que nous admirons aujourd'hui, on put constater en un grand nombre de points des traces de peintures, et même parfois suivre çà et là les contours d'un ornement (A) (fig. 1). Le plafond du banc de la reine gardait les restes d'une rosace dorée sur fond bleu. La sculpture d'ornement portait partout des traces d'or en même temps qu'un filet noir en redessinait les contours. Les trilobes des arcatures du soubassement étaient occupés par des scènes de la vie

des saints, ou de simples figures (fig. 2). Les triangles curvilignes compris entre ces arcatures étaient ornés par des figures d'anges sculptées se détachant sur des fonds formés de plaquettes de verre coloré et doré simulant l'émail, tandis que les nervures des mêmes arcatures étaient couvertes de gaufrures dorées et peintes.

Ces précieux restes (fig. 3 et 4) furent soigneusement relevés par MM. Bœswillwald et Duban, dont les dessins sont déposés dans les archives de la Commission des Monuments historiques. C'est sur ces documents, assurément insuffisants pour faire une reconstitution dans le sens absolu de ce mot, qu'on prit la note de la décoration actuelle. Plusieurs procédés coûteux, tels que les applications gaufrées, furent abandonnés, mais cet essai, accompli sous la direction d'hommes d'un grand talent, est ce qui peut le mieux nous donner une idée de l'aspect que présentait l'intérieur d'un édifice au XIII[e] siècle.

B. — Peinture de la cathédrale de Limoges (Haute-Vienne)

La caractéristique de ce genre de décoration, où la peinture est subordonnée aux conditions que lui impose l'art du peintre verrier, est l'emploi des tons brillants destinés à soutenir l'éclat des vitraux.

C'est ainsi qu'une révolution dans la construction avait amené une révolution dans la décoration. A dater de ce moment, la fresque, qui n'admettait que des tons très rompus, fut abandonnée presque complètement. D'ailleurs, l'architecture en usage n'admettait plus les enduits. On adopta alors la peinture proprement dite, qui répondait à toutes les nouvelles conditions. Cette peinture avait les mêmes propriétés et présentait les mêmes ressources que la peinture à l'huile dont nous nous servons aujourd'hui. Elle en différait seulement par les ingrédients qui servaient à la préparer. Le moine Théophile nous donne à ce sujet des renseignements précieux.

La chapelle du chevet, dans la cathédrale du Mans (Sarthe), était une application du système que nous venons de décrire; mais ni les émaux ni les gaufrures ne concouraient à sa décoration, postérieure d'un demi-siècle environ à celle de la Sainte-Chapelle de Paris.

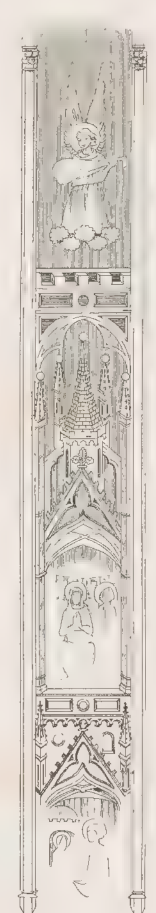
Le soubassement était formé par une arcature dont le fond recevait une draperie simulée, tandis que les rosaces quadrilobées encadraient des personnages, comme à la Sainte-Chapelle de Paris. Les colonnettes et les nervures des voûtes étaient peintes. Mais, de tous ces motifs, il ne reste aujourd'hui que des silhouettes à peine visibles et entièrement décolorées, que nous avons reproduites dans le courant de cet ouvrage.

La voûte seule, bien qu'en mauvais état, présente des restes qui peuvent être étudiés utilement. Sur les triangles compris entre ses nervures se voient, sur



un fond rouge vif, des figures d'anges portant des instruments de musique. Le choix du sujet, le style de ces figures, le modelé des étoffes et certains détails accessoires, entre autres l'écusson entouré de rayons qui se trouve au sommet de la voûte, semblent indiquer une œuvre de la fin du XIVe siècle (fig. 5 et 5 *bis*).

La peinture murale étant dès lors limitée à de petites surfaces et enfermée dans les formes d'une architecture compliquée, elle n'aborda plus que des sujets en rapport avec l'étroitesse d'un cadre auquel elle s'habitua si bien, qu'elle se l'imposa, même quand elle eut la facilité de s'étendre librement. Elle produisit alors ces compositions, souvent gracieuses, en forme de triptyques, dont les encadrements d'architecture simulée formaient des motifs parfois très ingénieux. Nous trouvons un peu partout des exemples de ces tableaux. Celui que nous montrons provient de la cathédrale de Toul (Meurthe-et-Moselle)[1] (fig. 6). Le même système est appliqué à une décoration tout entière dans une chapelle du chœur de la cathédrale de Limoges (Haute-Vienne); on y retrouve des combinaisons d'architecture simulée vraiment curieuses (B et C).


C. — Peinture de la cathédrale de Limoges (Haute-Vienne).

La plupart du temps les artistes compensaient ce qui manquait à ces sortes d'œuvres en grandeur et en style par tout le fini que comportaient les nouveaux procédés et une délicatesse qui, plus tard, devint de l'afféterie. Les figures, souvent d'une très petite dimension, sont bien dessinées, les étoffes des vêtements sont enrichies de semis d'or très variés, et les fonds eux-mêmes sont semés d'ornements dorés et même couverts de gaufrures peintes et dorées (fig. 7).

Les motifs qui complètent notre planche en sont autant d'exemples.

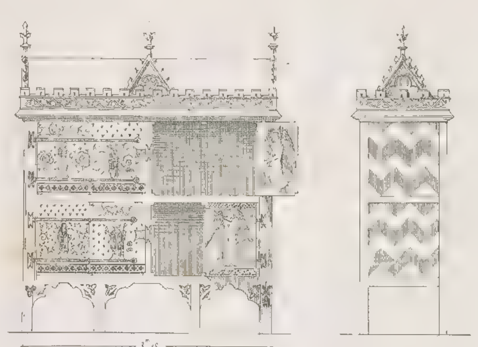
Ce sont : un fragment d'une peinture (fig. 8) découverte dans des fouilles faites sous le pavement de l'église Saint-Hilaire de Poitiers (Vienne), et déposée au musée de cette ville; une figure de femme (fig. 9) faisant partie d'une suite de personnages dont on voyait les restes très dégradés sur les piliers de la chapelle de la Vierge, à Reims (Marne), avant la restauration de cette partie de la cathédrale; des bordures (fig. 10 et 11) et des semis (fig. 12 et 13) ornant les vêtements d'autres personnages peints à la même place; un dessin d'étoffe (fig. 14) ornant une statue couchée sur un tombeau, dans l'abbaye de Saint-Denis (Seine).

(1) Ce dessin est fait d'après un croquis inédit de Viollet-le-Duc, que nous a communiqué obligeamment M. Viollet-le-Duc fils.

XIIIᵉ SIÈCLE

La menuiserie, qui avait atteint, au commencement du xviᵉ siècle, un degré de perfection difficile à dépasser, était un art dans l'enfance, ou plutôt n'existait pas avant le xiiiᵉ siècle. Le nombre de ses applications était très réduit, et ses moyens fort simples n'étaient autres que ceux employés par les charpentiers pour les ouvrages de petites dimensions.

Une porte se faisait en juxtaposant ou en assemblant à grain d'orge un certain nombre de planches qu'on reliait ensuite à l'aide d'une traverse de bois ou de pentures en fer, et les coffres, qui composaient presque uniquement le mobilier et servaient tout à la fois de sièges et d'armoires, étaient construits à l'aide des mêmes procédés.



A. — Armoire peinte dans le trésor de la cathédrale de Noyon.

Pour faire un travail soigné et obtenir un calfeutrement complet, on étendait, entre les ferrures et les planches, un cuir ou une simple toile que l'on collait et que l'on préparait par des moyens décrits tout au long dans le Traité du moine Théophile sur quelques arts du moyen âge. Viollet-le-Duc donne certains extraits de cet ouvrage au mot PEINTURE de son *Dictionnaire d'Architecture*.

Si les ferrures formaient un sujet de décoration suffisant, le fond était peint en rouge, et les ferrures étaient ou étamées ou peintes en noir.

Les ouvrages de menuiserie les plus anciens sont les plus chargés de ces ferrures, qui forment comme des arabesques sur le fond du bois ou du cuir, mais qui, à mesure que cet art se perfectionne, tendent à disparaître de la décoration. Au milieu du xiiiᵉ siècle, elles sont souvent réduites aux pièces nécessaires, surtout dans les meubles, et la peinture constitue le seul mode décoratif de la menuiserie.

La plus ancienne armoire connue est une application de ce système; c'est celle qui se trouve dans la sacristie de la cathédrale de Bayeux.

Elle est formée d'un certain nombre de panneaux tournants sur des pentures fixées dans les montants, sans aucune espèce de moulures ou de saillies.

Sur les panneaux étaient peintes des scènes dont les personnages peu colorés se détachaient en clair sur un fond rouge marbré de noir (fig. 1). Ces personnages étaient modelés au moyen de hachures dont le faire rappelle celui des vitraux du

XIIIe siècle. Les montants et les traverses étaient couverts de rinceaux blancs sur un fond noir bordé de rouge (fig. 2 et 3).

Une reproduction de ce meuble, fort détérioré aujourd'hui, a été publiée par M. Ruprich-Robert dans la *Revue d'Architecture*.

Une autre armoire, fort belle, se voit dans le trésor de la cathédrale de Noyon. Elle est moins ancienne que la première, et les sculptures dont elle est ornée à sa partie supérieure indiquent un ouvrage du XIVe siècle (A); si nous la classons à la fin du siècle précédent, c'est que nous ne voulons pas discuter l'opinion émise par Viollet-le-Duc.

Les panneaux de ce meuble sont peints extérieurement et intérieurement.

A l'extérieur sont des figures de saints se détachant sur des fonds alternativement gris et pourpres, ornés d'arabesques ou de fleurs de lis (fig. 4 et 5). Ces différents fonds sont séparés par des pentures qui ont été étamées. Le motif central porte une figure de Christ sur un fond bleu. La corniche et les créneaux sculptés sont peints en rouge, bleu et vert; les faces latérales sont ornées de chevrons jaunes et rouges.


B. — Peinture sur bois, musée de Clermont.

A l'intérieur sont huit figures d'anges, porteurs d'instruments de musique ou de chandeliers peints sur des fonds vert foncé étoilés d'or (fig. 6).

Le dessin de ces anges rappelle ceux qui existent à la naissance des voûtes de la crypte de la cathédrale de Bayeux.

On conserve dans l'église de Cunault une châsse du XIIIe siècle, qui est la reproduction en bois doré et peint des châsses de la même époque, en cuivre ou en or ciselé, avec émaux champlevés. Ce n'est pas encore de la menuiserie, c'est plutôt de l'orfèvrerie, et la couleur imite les pierreries comme le bois imite le métal.

Il existe dans la cathédrale d'Albi un autre petit reliquaire, en bois peint, du XIIIe siècle. Il a la forme classique des châsses de la même époque. C'est un coffret dont le couvercle est composé de deux planchettes se rencontrant à angle aigu, comme les deux pans d'une toiture. La face est divisée par des fonds différents, en trois parties; dans chacune desquelles est une tête entourée d'un nimbe jaune. Le couvercle offre la même disposition. Les côtés sont ornés des figures en pied de deux saints.

Au musée de Clermont se trouvent de grands panneaux ayant servi de porte à la sacristie de l'église d'Ennezat (Haute-Loire).

En les examinant de près, on voit bientôt qu'ils ont été détournés de leur destination première. Cette porte est composée de fragments assemblés de façon que les jambes d'un personnage supportent le torse d'un autre.

Ces fragments devaient appartenir à une suite d'au moins quinze figures représentant des évêques ou des abbés assis sur des sièges garnis de coussins. La partie supérieure de chaque personnage était encadrée par une forme ogivale découpée dans une bande blanche assez haute.

Il reste à savoir quelle place pouvaient occuper ces figures. Replacées les unes à côté des autres, elles forment une suite de plusieurs mètres de longueur. Nous

LA PEINTURE DECORATIVE
en France
DU XIe AU XVIe SIECLE

XIIIe Siecle

P. Gelis-Didot et H. Laffillée del.

Nordmann lith.



Imprimeries réunies Editeurs 13 rue Bonaparte

Imp. Firmin Didot & Cie Paris 34

supposons qu'elles entraient dans la décoration d'une salle capitulaire ou d'une chapelle; car si cet exemple de lambris peint est unique, son parti décoratif n'est pas rare. Nous avons vu une suite semblable de personnages dans l'église Saint-Martin de Laval et dans la crypte de la cathédrale de Chartres.

Les figures elles-mêmes sont pleines de caractère (B) et leur dessin rappelle celui des têtes d'évêques qui sont peintes dans les retombées des voûtes du chœur dans la cathédrale de Bayeux (C).

Les vêtements des figures d'Ennezat sont traités avec soin; les plis, un peu raides, sont bien agencés, et les ornements sacerdotaux sont couverts d'arabesques ou de semis en jaune, rouge, blanc et brun foncé (fig. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14).

Bien des figures de la même époque, sculptées dans le bois, étaient peintes dans les mêmes tons. Nous avons vu au prieuré de Vernouillet, près de Bourbon-l'Archambault, une Vierge peinte couverte d'ornements variés. Nous en donnons un spécimen (fig. 15).



C. — Peinture dans la voûte du chœur de la cathédrale de Bayeux


KAROLVS PRIM:

Le jeu de fond, qui descend jusqu'au sol, offre, sur les autres faces, des variantes dont nous donnons un spécimen (fig. 7); il remplissait tous les espaces laissés entre les scènes ou les images qui occupaient la partie inférieure.

Il existait au château de Cindré (Allier) (fig. 1, 2, 3) une décoration, aujourd'hui presque entièrement détruite, offrant les mêmes dispositions typiques.

Des scènes de tournoi se déroulaient sur la bande supérieure comprise entre deux frises ornées. Cette bande s'étendait sur les quatre faces de la pièce. La tenture imitée était formée d'un chevron rouge sur fond blanc.

Nous trouvons, dans l'hôtel de ville de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne), les vestiges d'une décoration semblable (fig. 4).

Nous donnons (fig. 5 et 5 *bis*) des scènes tirées d'un roman de chevalerie qui font partie d'une décoration du même genre, dans le château de Saint-Floret (Auvergne).



A. — Vue d'ensemble de la décoration de l'un des côtés de la tour Ferrande, à Pernes (Vaucluse).

XIII[e] SIÈCLE

A partir du XIII[e] siècle, le mode de décoration que reproduit notre planche devient d'un emploi fréquent.

Sous les solives du plancher s'étendait une large bande occupant à peu près le tiers supérieur de la muraille, sur laquelle se déroulaient des scènes empruntées, soit à la vie du châtelain ou de ses ancêtres, soit à des légendes ou à des romans de chevalerie [1].

Au-dessous, une imitation de tenture descendait jusqu'au carrelage et jouait le rôle décoratif, rempli à cette époque par les étoffes tissées ou brodées, remplacées plus tard par les tapisseries de haute et de basse lice.

Les motifs la composant devaient être aussi variés que ceux des étoffes qu'elle représentait.

Les ornements géométriques, les semis de feuillages, de fleurs et d'animaux, disposés symétriquement, étaient les éléments habituellement employés dans ces compositions; ils étaient aussi variés que les étoffes qu'ils simulaient.

Une bordure d'un dessin assez riche la séparait de la zone supérieure. Sur ce jeu du fond, des scènes moins importantes étaient souvent jetées sans ordre : c'étaient des images de saints, des scènes historiques, etc.

La tour Ferrande, à Pernes (Vaucluse), qui réunit à elle seule (fig. 6, 7, 8) ce système de décoration, en est un des exemples les mieux conservés.

Nous donnons en A le croquis d'une de ses faces.

La scène peinte dans la zone supérieure rappelle un fait d'armes accompli probablement par le seigneur qui fit exécuter la décoration, ou par l'un de ses ancêtres.

Un chevalier pourfend un infidèle, représenté par un nègre, que l'artiste a mis tous ses soins à rendre affreux. (Sa grimace est assez naturelle, la pointe d'une lance lui traverse le cou.)

Ce combat a lieu sous les murs d'un monastère assiégé, indiqué par les campaniles qui dépassent les murs et les figures anxieuses des moines qui y sont renfermés.

Du côté gauche, la cité orientale laisse voir ses nombreux minarets au-dessus des créneaux de ses murailles. Un arbre, qui peut vraisemblablement être pris pour un oranger, ferait supposer que la scène se passe en Espagne.

Les rosaces brunes, jetées au hasard dans cette composition, n'ont pour but que de combler les vides et de lui donner la liaison exigée par le parti décoratif adopté.

(1) La broderie appelée *Tapisserie de Bayeux*, qui représente la conquête de l'Angleterre, nous semble avoir rempli le rôle de la bande peinte dont nous parlons; la décoration aurait été complétée, pour la partie inférieure, par une étoffe tissée.

LA PEINTURE DECORATIVE



pouvait comporter une clef dans la décoration de laquelle l'or, l'argent et les tons les plus vifs pouvaient entrer.

Les clefs de la voûte du chœur, dans la cathédrale du Mans (fig. 5, 6, 7, 8), placées à une très grande distance de l'œil, sont chargées de tons éclatants. Elles sont aux armes de Blanche de Castille et doivent dater de la régence de cette reine, c'est-à-dire du second quart du XIIIe siècle.

Les clefs de la cathédrale de Chartres sont peintes d'après les mêmes règles; les feuillages sont dorés sur fond bleu et les amorces des nervures portent des armoiries (fig. 9 et 10).

Nous ferons remarquer que le pied des ornements ou des pièces d'armoiries est tourné indifféremment vers la clef ou en sens contraire.

Presque toujours l'ornementation consiste en armoiries ou en cours d'ornements qui pourraient se répéter indéfiniment. Rarement nous voyons figurer sur les amorces des voûtes un motif combiné en vue de cet emplacement. Une des clefs de la cathédrale d'Auxerre offre un exemple de cette disposition (fig. 11). Deux autres, tirées du même monument, rentrent dans la règle commune (fig. 12 et 13).

Quand la voûte, au lieu d'un simple tracé d'appareil, reçoit une décoration plus compliquée, le peintre est amené à peindre les nervures, mais il combine ses tons de façon que la partie voisine de la clef tranche sur le reste.

Les exceptions à cette règle sont très rares; nous citerons pourtant les voûtes de l'église Sainte-Madeleine, à Vézelay. Les nervures sont couvertes d'un cours de petits ornements géométriques qui se retrouvent sur les parties verticales et encadrent le jeu de fond qui couvre la muraille. La partie basse est ornée d'une draperie simulée qui descend jusqu'au sol (fig. 14 et 15).

Les voûtes des bas côtés du chœur, dans la même église, sont ornées de dessins géométriques peints dans des tons légers; ces jeux de fond forment une décoration aussi rationnelle que celle des lignes d'appareil; de même que les semis d'étoiles ou de rosaces, elle indique que le fond de la voûte est un remplissage porté sur des nervures (fig. 16 et 17).

Dans la chapelle du chevet de la cathédrale du Mans, la voûte peinte en rouge est décorée richement d'écussons et d'anges musiciens dans des tons brillants rehaussés d'or. Les clefs sont sculptées et dorées, mais l'ornement de la nervure est le même depuis cette clef jusqu'aux chapiteaux (fig. 18).

Les gorges des faisceaux de colonnettes, dans la même chapelle, sont ornées de rinceaux blancs sur fond noir (A et B).

Les motifs employés à l'ornementation des nervures sont très nombreux et d'ordres très différents; nous citerons pour finir ceux que nous avons relevés sur des arêtiers de l'église de Parnes (Oise) (C et D).



C D
Nervures peintes dans l'église de Parnes (Oise).

XIIIe-XIVe SIÈCLES



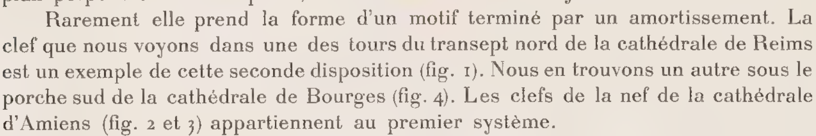
Les clefs de voûte furent une innovation de la seconde moitié du XIIe siècle, et leur usage suivit de près celui des voûtes à nervures, dont elles étaient la conséquence.

Le point où les arcs portant la voûte se rencontraient était très important dans la construction, et les appareilleurs y apportaient tous leurs soins, car, du plus ou moins de poids de la pierre formant clef, et de la façon dont elle était taillée, dépendait la stabilité de la voûte.

En peu de temps, et à mesure que les nervures s'amaigrissent, les clefs prennent un grand développement. La décoration s'en empare. La sculpture les couvre d'abord de feuillage, et, un peu plus tard, d'écussons armoriés. La peinture, à son tour, vient les enrichir de ses tons les plus brillants, soit qu'elle rehausse simplement l'effet de la sculpture, soit qu'elle la remplace complètement. Elle alla même plus loin qu'elle dans la voie du rationalisme.

Les clefs de pierre étaient toujours taillées de façon à porter l'amorce des arêtiers ; la peinture exprima cette façon de faire en l'exagérant.

Pour rendre plus sensible le rôle de la clef et montrer sa connexion absolue avec les nervures, elle s'étendit sur les arêtiers jusqu'à une certaine distance de la clef. Sauf de rares exceptions, elle s'arrête coupée net par un plan perpendiculaire au profil, comme serait celui d'un joint.



Nervures peintes dans la chapelle du chœur de la cathédrale du Mans.

Rarement elle prend la forme d'un motif terminé par un amortissement. La clef que nous voyons dans une des tours du transept nord de la cathédrale de Reims est un exemple de cette seconde disposition (fig. 1). Nous en trouvons un autre sous le porche sud de la cathédrale de Bourges (fig. 4). Les clefs de la nef de la cathédrale d'Amiens (fig. 2 et 3) appartiennent au premier système.

Quand les clefs proprement dites étaient sculptées, les feuillages et les personnages portaient des tons qui leur étaient appropriés.

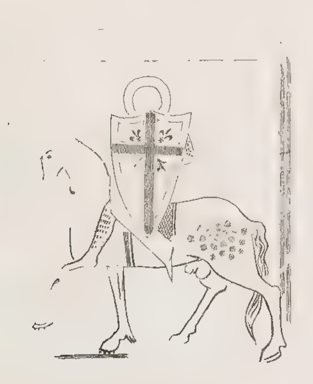
Les feuillages étaient verts ou dorés sur fond rouge ou bleu, et les vêtements des personnages recevaient tous les tons employés généralement pour les statues peintes. Quelques-unes de ces clefs sont des merveilles ; nous citerons entre autres celle qui est sculptée dans le sanctuaire de l'église collégiale de Semur (Côte-d'Or).

Bien souvent ces clefs furent les seuls motifs de décoration peinte dans l'intérieur d'une église, si l'on en excepte les croix de consécration.

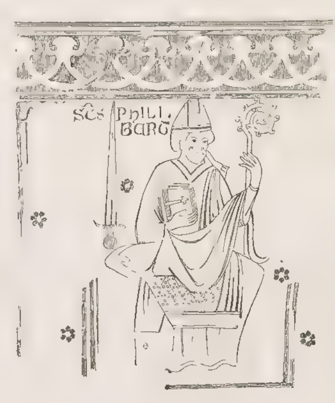
Une voûte très simple, décorée d'un maigre trait d'appareil brun ou blanc,



Les arcs formerets et les arêtiers (A et B) reçoivent sur leurs faces un cours d'ornements composés de feuillages blancs sur noir, modelés comme ceux des arcs-doubleaux, et leurs boudins sont semés de fleurons. Les feuillages ou les figures sculptées des clefs de voûte sont blancs, les fonds sont bleus. Une des travées du bas côté sud, voutée en arête, ne porte pas de nervures en relief. Le peintre y a



D. — Figure d'archange dans l'église de Cunault.



E. — Saint Philibert, église de Cunault

suppléé au moyen de bandes dans les mêmes tons que le reste (fig. 7). La façade intérieure (C) est couverte du haut en bas par une décoration fort délabrée, dont certaines parties paraissent antérieures à l'ensemble. C'est une série d'images enfermées dans des lignes d'architecture (fig. 8 et 9) et reliées entre elles et à l'ensemble par le tracé d'appareil. Les cavaliers qui occupent le haut de la composition représentent vraisemblablement des archanges. Nous donnons le croquis de l'un d'eux en D. Au-dessous sont les images des saints patrons de l'église. Dans celle qui représente saint Philibert (E), on remarquera les rosaces rouges qui ont pour but de remplir les vides du cadre. La frise couronnant cette figure est l'interprétation en peinture des rangs de crochets sculptés qui soutenaient le dessous des larmiers du XIIIe siècle (fig. 9). Les personnages dont on voit des traces dans la partie inférieure sont méconnaissables.



F. — Dessous d'arc-doubleau dans l'église de Cunault.

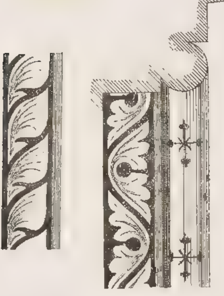
La porte est couronnée d'un bandeau rouge et jaune où se découpent des palmettes blanches à nervures noires (fig. 12). L'arc-doubleau très large qui touche à cette façade porte une suite de médaillons circulaires contenant une série d'animaux fantastiques, dont la coloration est celle de toutes les nervures de ce monument (fig. 11). Sa face (fig. 10) est décorée d'une suite de motifs modelés alternativement en bleu et en vert. Un autre arc de la nef est orné d'un rinceau moins ancien que le reste (F).

Dans le cul-de-four d'une des chapelles, nous trouvons les traces d'une décoration représentant des lignes d'architecture. C'était une arcature avec des colonnes et leurs chapiteaux (fig. 15).

XIVe SIÈCLE



Les peintures de l'église de Cunault (Maine-et-Loire) furent exécutées vers la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe.

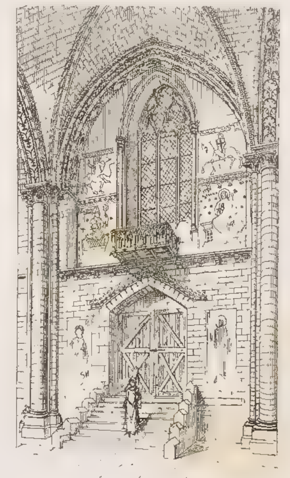


Décoration de deux arcs formerets dans l'église de Cunault.

Ce qui nous fait leur assigner cette date, c'est leur analogie comme dessin et comme procédé avec quelques fragments recueillis aux environs et exécutés au commencement du XIVe siècle : des documents et certains faits matériels nous l'ont prouvé.

Si, par leur dessin, elles appartiennent à l'art du XIIIe siècle, la pauvreté de leur coloration prouve qu'elles n'en sont que des productions dégénérées.

Dans cet édifice, le parti de décoration est complet, et les restes qu'on en voit sont assez considérables pour qu'aujourd'hui même on puisse se faire une idée exacte de l'effet produit.


C. — Vue intérieure du mur de façade de l'église de Cunault.

L'intérieur de l'église est peint entièrement dans un ton blanc jaunâtre, sur lequel est tracé un appareil très fin s'étendant sur les murs, les piliers et les voûtes. Les chapiteaux ne présentent aucune trace de couleur. Seules, les nervures des voûtes montrent une décoration plus riche. Les intrados de tous les arcs-doubleaux sont composés d'une partie plane comprise entre deux boudins.

Les ornements de la partie plane (fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6), généralement inscrits dans des rectangles, sont blancs, mais ils ne sont pas peints sur le fond noir qui les entoure, c'est, au contraire, le noir qui se découpe de façon à ménager leurs contours. La brutalité de leur forme est un peu le résultat de ce procédé.

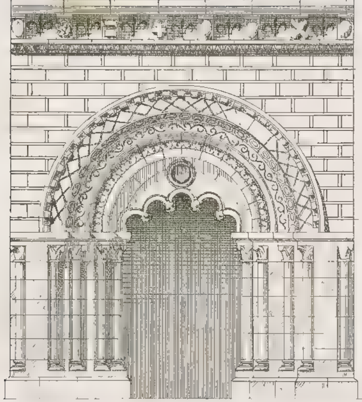
Le modelé, alternativement vert et rouge, est obtenu au moyen de hachures, mais il est décoloré à distance par la dureté de l'opposition du noir et du blanc.

Les galons jaunes qui bordent les suites d'ornements offrent seuls des taches de couleur assez larges pour être appréciées.

Les boudins sont blancs et semés de fleurons bruns en forme de croix.

Sur leurs faces se voit, en brun, un ornement qui se répète autour des fenêtres, et dont nous avons précédemment expliqué l'origine (fig. 13 et 14).

XIIIe-XIVe SIÈCLES



A. — Portail de l'église de Saint-Hilaire (Allier).

On rencontre, dans le département de l'Allier et dans les départements voisins, un certain nombre de portails d'église peints extérieurement, qu'il est bon de signaler.

Le dessin de l'ornementation est souvent des plus rudimentaires, mais l'étude ne doit pas pour cela en être négligée, au contraire. Elle nous montrera d'autant plus clairement le but que se proposait l'artiste.

Ce n'est pas dans les exemples que nous avons sous les yeux (fig. 1 et 3) qu'il faut rechercher ces combinaisons ingénieuses de formes géométriques ou ces enlacements de végétaux qui, dans bien des œuvres de la même époque, charment le regard et le retiennent sur le détail. Tout autre est le point de vue où il convient de se placer pour juger ces tracés sommaires, exécutés sous la préoccupation unique de frapper l'œil par un effet d'ensemble. Ce principe se dégage pleinement au premier examen que l'on fait d'une des applications de ce système.

La peinture s'étend rarement au delà des archivoltes de la porte d'entrée; tout au plus recouvre-t-elle le portail saillant, qui forme une sorte de contrefort au milieu de la façade de beaucoup d'édifices de la région que nous étudions, et dans l'épaisseur duquel prennent place les différents plans des archivoltes concentriques (A).

C'est toujours vers la porte que les architectes du moyen âge ont concentré la décoration d'une façade, en la diminuant d'intensité à mesure qu'ils s'en éloignaient. Il est donc tout naturel que le peintre se soit conformé à cette règle.

Nous pouvons voir, d'ailleurs, qu'il n'a fait que compléter la pensée du constructeur ou ajouter à l'effet cherché par celui-ci, sans jamais aller à l'encontre.

Dans le portail de l'église de Saint-Hilaire (Allier) (fig. 1 et A), chaque rang de claveaux est bien détaché par le chanfrein jaune qui le borde, tandis que sa face reçoit une décoration brune ou noire sur fond blanc.

Ce système a évidemment pour but d'éviter la confusion et de conserver intacte la division voulue par le constructeur. A Autry (Allier) (fig. 3), ce même résultat est obtenu en accentuant le jeu de l'ombre et de la lumière.

Les faces des claveaux portent des tons clairs, les dessous reçoivent une décoration moins brillante.

L'exemple tiré de l'église Saint-Etienne de Nevers (fig. 4) nous montre encore mieux que les décorateurs de ces monuments avaient toujours, dans le but d'éviter la confusion, décomposé les formes en un certain nombre d'éléments, recevant chacun un système de décoration qui lui était propre.

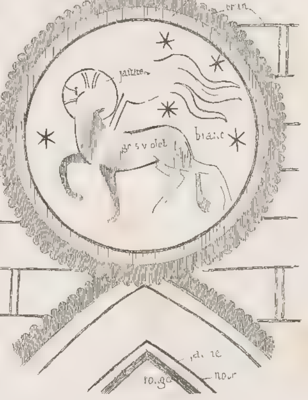
B. — Archivolte du portail de l'église Saint-Etienne, à Nevers.

Ici, les trois éléments dont est composé le profil d'un rang de claveaux sont : la face, le boudin et l'intrados (B). Quel que soit le dessin de l'ornement, il se détache en clair sur fond brun pour la face, et en foncé sur fond blanc pour l'intrados ; quant au boudin de l'arête, il est uniformément jaune [1].

Malgré ces règles, qui ne s'appliquent qu'au choix des tons, la plus grande variété règne dans la forme.

L'intérieur des églises du Bourbonnais nous donne les preuves du même rationalisme.

La plus grande partie des surfaces reçoit un appareil tracé en rouge, sur fond blanc jaunâtre, souvent enrichi d'une rosace (fig. 5, Autry) ou d'une étoile (fig. 6, Chareil) au centre de chaque rectangle. Les faces des arcs, leurs intrados, sont les points brillants de la composition. Çà et là, soit au-dessus d'une porte, comme dans l'église de Cosne-sur-l'Œil (C), soit sur la face d'un pilier, comme à Bessay-le-Monial (D), ou sur toute autre surface, se voient des motifs plus ou moins importants comportant des figures.



C. — Peinture dans l'église de Cosne-sur-l'Œil (Allier)

La travée que nous donnons de l'église d'Autry (E) résume ce genre de décoration[2].

D

Retombée d'arc dans l'église en ruines de Bessay-le-Monial (Allier).

Dans les tympans triangulaires compris entre les arcs (fig. 6, 7, 8, 9, 10) et la naissance de la voûte, se voyait un semis de rosaces à cinq lobes, reliées entre elles par une espèce de végétation. Le sommet de la voûte en berceau ogival devait recevoir une bande ornée, du même genre que celle dont nous donnons la reproduction, et que nous avons relevée dans l'église de Meillers (Allier)[3].

Ce dernier parti (fig. 11, 11 *bis*) est la décoration typique de cette voûte en berceau

[1] Afin de faciliter la composition de notre planche en couleur et d'y faire entrer le plus grand nombre possible de renseignements, nous n'avons pas tenu compte, dans ces trois exemples de décoration extérieure, de la courbure des arcs que nous avons supposée d'un rayon infini, et dont nous avons, de plus, développé le profil.

[2] La décoration de cette église, dont la plus grande partie aurait pu être conservée sans aucuns frais, a été détruite sur les ordres de l'architecte chargé de la restauration.

[3] Les peintures de cette église sont des restaurations.



ogival renforcée, à chaque travée, par un arc-doubleau qui est particulier au Bourbonnais.

Nous en trouvons un autre exemple (fig. 12, 12 *bis*) dans la petite église abandonnée de Chareil (Allier).

Il comporte, comme l'autre, une bande au sommet de la voûte et une autre moins large à sa naissance et tenant lieu du bandeau en saillie qu'on voit dans beaucoup d'édifices, et entre autres à Autry. Le reste de l'espace est ici rempli par un système d'écailles dont nous avons trouvé un autre exemple au château de Bourbon-l'Archambault.

Les figures 13 et 14, qui complètent notre planche, sont tirées de l'église de Cosne-sur-l'Œil. Ce sont deux intrados accompagnés du dessous du second rang de claveaux décorés d'un quadrillé ou d'une dent de scie en brun sur blanc.

Les faces des arcs étaient ornées de ce motif si répandu dans le Bourbonnais et formé des éléments simplifiés d'une arcature (fig. 11 *bis*).

La figure 15 est le dessous d'un arc-doubleau dans l'église d'Autry.

Les figures 7 *bis* et 8 *bis* sont les intrados des arcs dont la face est donnée (fig. 7 et 8).

La figure 2 est la décoration du sommet du porche de Saint-Hilaire.



E. — Intérieur de l'église d'Autry (Allier)

XIVe SIÈCLE



Les peintures que nous donnons dans cette planche ont toutes été relevées en Bourbonnais, dans le château de Bourbon-l'Archambault (Allier), ou dans son voisinage immédiat ; elles ont été sûrement exécutées par les mêmes artistes.

La fleur de lys qui figure dans la décoration de l'une des tours du château nous en donne la date approximative.

Cette charge ne figure dans le blason de Bourbon qu'à partir du mariage de Robert de Clermont, fils de saint Louis, avec la dernière héritière de la baronnie de Bourbon, Béatrix. Ce mariage eut lieu en 1288.

Robert de Clermont, au lieu de prendre, selon l'habitude du temps, les armes de la seigneurie qui devenait sienne, et de conserver le blason des vieux barons, d'or, au lion rampant de gueules, à l'orle de huit coquilles d'azur, garda les armes de France.

Le château ayant été détruit pendant la première moitié du xive siècle, et la tour où se trouvent ces peintures ayant cessé de servir à l'habitation lors de la restauration du château, nous pouvons donc considérer les décorations ci-jointes comme étant du commencement du xive siècle.

En A, nous donnons une vue d'ensemble de la décoration, au rez-de-chaussée de la tour qui domine le pont-levis du château. Nous y voyons que le décorateur a sacrifié les parties verticales pour donner plus de richesse aux voûtes. Cette salle, comme celle du premier étage, ne recevait la lumière que par d'étroites ouvertures percées dans des murs fort épais et disposées de telle sorte, que le rayon lumineux, laissant les murs dans la pénombre, vient frapper le sol et de là éclairer la voûte. L'artiste a-t-il voulu accentuer cet effet ? Nous le croyons.

Au rez-de-chaussée, comme au premier étage, les surfaces verticales ne sont décorées que de joints brun rouge, sur un ton blanchâtre. La construction est accusée au-dessus des baies.

Au rez-de-chaussée, la voûte, divisée en six parties par six arêtiers (fig. 2) dont la peinture accuse bien la construction, a reçu, comme complément de décoration, six rosaces et six fleurs de lys alternant de chaque côté d'une bande centrale; le tout est sur un fond d'ocre jaune (fig. 1).

Le grès employé dans la construction du château n'a pas permis de pousser la sculpture fort loin; le décorateur est venu la compléter en indiquant, au trait, les détails qui n'ont pas été sculptés.

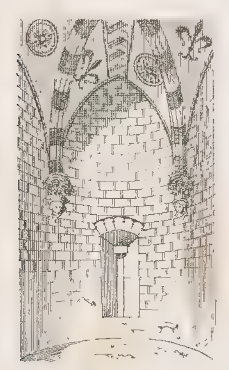
Au premier étage, les motifs changent, le principe reste le même (fig. 3 et 4). Des étoiles d'ocre rouge sur fond d'ocre jaune remplacent les rosaces et les fleurs de lis du rez-de-chaussée.

La figure 5 montre la décoration de l'un des arêtiers du premier étage.

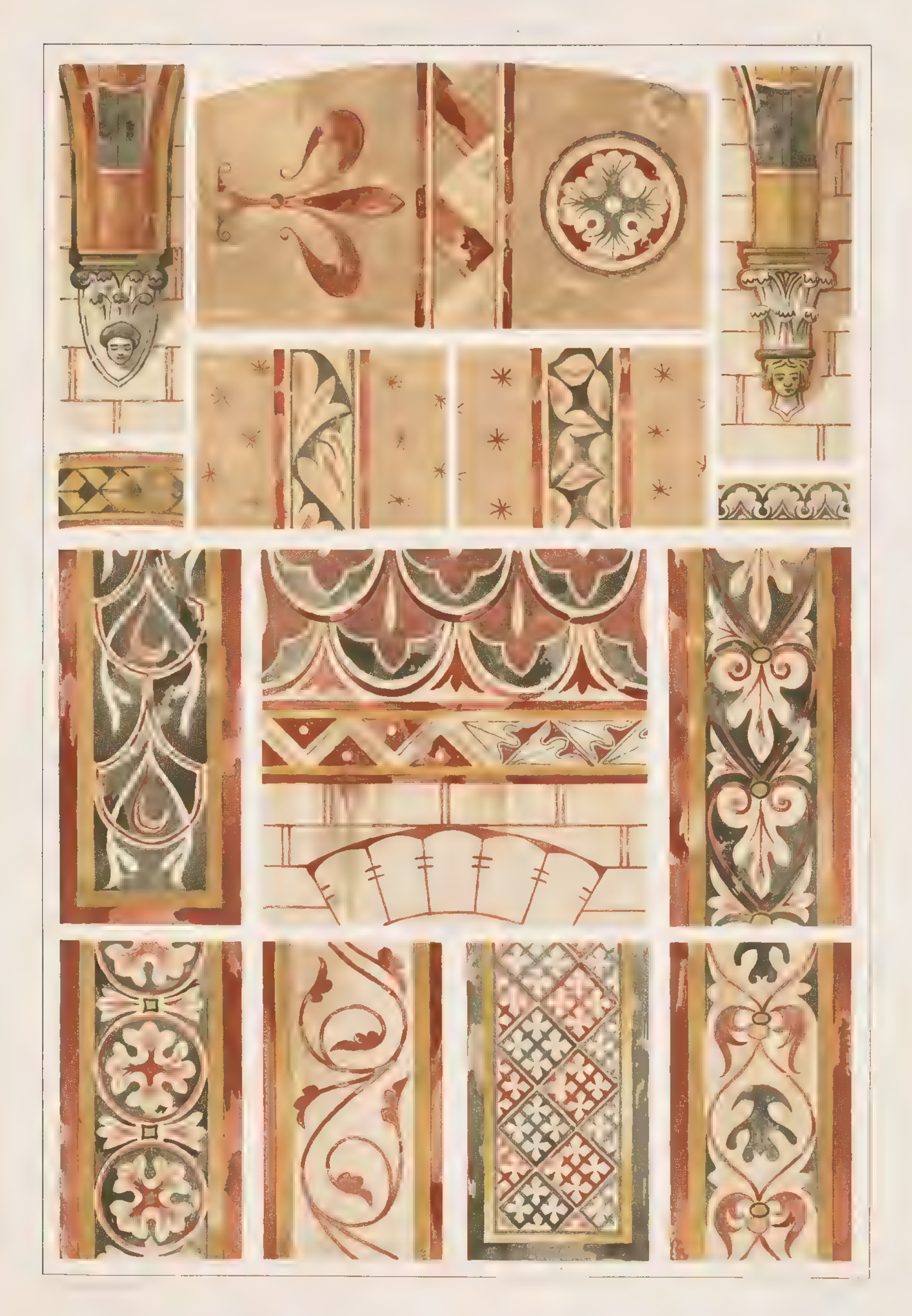
Les motifs (fig. 6 et 7) sont empruntés au linteau d'une ouverture éclairant cette salle. La décoration (fig. 8) se trouvait dans une tour du même château, démolie aujourd'hui; elle était appliquée sur une voûte.

Les motifs (fig. 13 et 14) ont été relevés dans l'église Saint-Georges, à Bourbon-l'Archambault. Le motif (fig. 14) n'existe plus aujourd'hui.

Les motifs (fig. 9, 10, 11, 12) relevés à Gipcy (Allier) ont également disparu.



A. — Château de Bourbon. — Salle du rez-de-chaussée.



XIVe SIÈCLE



L'intérieur de l'église Saint-Julien de Brioude a reçu, en plusieurs points, des décorations partielles exécutées à différentes époques.

En dehors de la chapelle du premier étage du porche principal, dont la décoration peinte est presque intacte, on ne trouve que des fragments disséminés çà et là, et trop incomplets pour qu'on puisse reconstituer l'ensemble dont ils faisaient partie.

Quelques-uns de ces fragments sont pourtant assez intéressants, pris à part, pour que nous ayons cru devoir leur consacrer une planche entière.

Les moins anciens sont d'origine italienne et semblent dater du milieu du xive siècle.

En effet, si nous examinons l'ébrasement de fenêtre (fig. 3), nous voyons qu'il est orné d'un épanouissement de feuillage formant un double rinceau que l'on rencontre constamment en Italie, et surtout en Toscane. Nous le trouvons dans les bordures encadrant les fresques du Campo-Santo de Pise, du baptistère de la cathédrale de Sienne, de Santa-Croce de Florence, et dans quantité d'autres œuvres, toutes postérieures au commencement du xive siècle.

Nous en retrouvons la copie en France dans les fresques du palais des papes, à Avignon, exécutées au milieu du xive siècle par des peintres italiens.

Si ces artistes ne restèrent pas dans notre pays, ils y firent certainement des élèves, et les œuvres, exécutées depuis dans la contrée, se ressentent forcément du grand mouvement artistique qu'ils y avaient créé.

Les formes importées d'Italie se modifièrent pour concourir à des effets nouveaux; elles entrèrent dans les combinaisons en usage dans le pays où elles s'implantèrent, et il en résulta un art nouveau dont les peintures, qui ornent quelques ébrasements de fenêtres (fig. 1, 2 et 3) et quelques pieds-droits (fig. 4, 5, 6, 7, et A) dans l'église Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire), sont presque les seuls spécimens qui nous soient parvenus.

En dehors du motif typique qui a motivé cette digression et qui est exactement copié sur l'italien, le reste de cette décoration rentre bien dans les données de l'art français de la fin du xiiie ou du commencement du xive siècle.

A l'aide d'une facture uniforme et de rappels de tons, l'artiste a su harmoniser ces éléments divers en vue de l'effet qu'il cherchait.

Dans d'autres parties de l'édifice existaient encore, il y a quelques années, des fragments de peinture dont nous n'avons pu retrouver la trace lors de notre dernier voyage en Auvergne.

A. — Pied-droit dans l'église Saint-Julien de Brioude.

La reproduction que nous en donnons (fig. 8, 9, 10, 11) est faite d'après les relevés de M. Mallay, architecte à Clermont. Ces peintures, comme on peut le voir, décoraient la face de grands arcs-doubleaux et nous paraissent antérieures à celles dont nous venons de parler.

Elles peuvent appartenir à la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe. L'un des fragments (fig. 10) nous montre l'amorce d'un rang de claveaux simulés.

Contrairement à la façon dont ce genre de représentation est généralement traité, le joint blanc, doublé de rouge, se détache en clair sur un fond gris foncé.

Cette particularité, qui eût paru choquante partout ailleurs, est parfaitement logique dans une contrée où la pierre employée, la lave, qui est presque noire, est plus sombre que le mortier qui sert à la mettre en œuvre.

Le décorateur a simplement traduit en peinture un effet que les constructions qui l'entouraient offraient sans cesse à ses regards

Jamais les peintres de la Normandie ou de l'Ile-de-France n'auraient osé admettre dans leurs décorations, si légères et si claires, des tons de cette violence. Ils ne peuvent entrer que dans une harmonie très soutenue où les noirs servent de fond aux ornements ou aux figures.

Nous complétons notre planche par un fragment tiré de la bordure qui encadre une fresque dans la sacristie de la cathédrale de Clermont (B). Cette bordure (fig. 12), suivant une disposition fréquente en Italie, est divisée par des médaillons dans l'intervalle desquels s'épanouissent des rinceaux. Les médaillons portent des rosaces géométriques, des figures d'anges et de saints.

Les rinceaux sont très variés et offrent, par leur facture, quelques points de ressemblance avec celui dont nous avons parlé plus haut (fig. 3).

Nous pensons qu'ils doivent avoir la même origine et qu'on peut attribuer la même date à la composition qu'ils accompagnent.



B. — Peinture dans la sacristie de la cathédrale de Clermont (Puy-de-Dôme).

LA PEINTURE ... DE ... HAU...



XIVᴱ SIÈCLE



On voit à Hérisson (Allier) une maison appelée, on ne sait pourquoi, la Synagogue[1]. La construction en remonte à la première moitié du xivᵉ siècle, comme on peut le reconnaître en examinant les détails de l'architecture extérieure et la disposition de la charpente.



A. — Peinture dans la maison dite « la Synagogue », à Hérisson (Allier).

Le dernier étage de cette maison était occupé par une salle unique voûtée en bois dont les murs conservent encore aujourd'hui des traces de peinture permettant d'en reconstituer en partie l'ancienne décoration.

Un plancher ayant été, plus tard, établi à la naissance de la voûte, la partie inférieure fut complètement remaniée et transformée en appartement.

La partie supérieure devint un grenier perdu, et conserva, grâce à cet abandon, presque toute sa décoration.



B. — Peinture dans la maison dite « la Synagogue », à Hérisson (Allier).

Sur l'un des pignons nous voyons plusieurs scènes curieuses pouvant prêter à de longues dissertations, mais qui ne sauraient prendre place ici. Rien dans ces peintures ne donne prétexte au surnom de Synagogue donné à la maison qui les renferme. Les sujets de ces scènes sont de ceux que l'on voyait ordinairement représentés dans les salles des habitations

[1] A la Réole, une construction romane porte le même nom sans que l'origine de cette qualification soit connue.

seigneuriales, à partir du milieu du XIIIe siècle. Faits de guerre ou combats fabuleux. Sur le pignon que nous montrons (A), la zone supérieure représente un centaure luttant à coups de flèches contre une sirène armée d'une massue : c'est le combat antique et brutal. Dans la zone inférieure, deux chevaliers, montés sur des chevaux à la housse armoriée, armés de la lance et de l'épée, s'avancent l'un vers l'autre. Une femme portant leurs bannières les sépare : c'est la lutte courtoise.



C. — Peintures du narthex de l'église Saint-Philibert de Tournus

Sur l'autre pignon, de chaque côté d'une cheminée détruite, on distingue : à droite, un lion, et, à gauche, un dragon dont nous donnons un croquis (B).

Les personnages et les animaux sont peints sur fond blanc en tons jaunes et bruns très pâles; ils sont redessinés par un trait brun foncé; sur l'écu, la bannière de l'un des cavaliers et la housse de son cheval, on remarque du bleu, mais c'est une exception dans les décorations de cette époque, en Bourbonnais. Les rosaces rouges, dont les fonds sont semés, n'ont aucune signification quant aux sujets représentés; leur rôle est tout décoratif, car elles ne sont destinées qu'à remplir les vides de la composition et à équilibrer les diverses masses colorées. Toute la fonction décorative étant réservée aux éléments purement ornementaux, les sujets à personnages ne devaient pas plus compter que de simples jeux de fonds dans l'effet général.



D. — Tombeau dans l'église Saint-Philibert de Tournus

Parmi les différents procédés employés pour arriver à ce résultat, celui des semis de rosaces brunes est le plus fréquent; nous le voyons appliqué dès le XIIIe siècle.

Une large bande ornée d'entrelacs suit la forme ogivale du pignon d'Hérisson (fig. 1). Le fond du lambris de chêne qui formait la voûte n'était pas peint, mais les couvre-joints, ainsi que les poinçons, étaient rehaussés de filets de diverses couleurs et décorés d'armoiries.

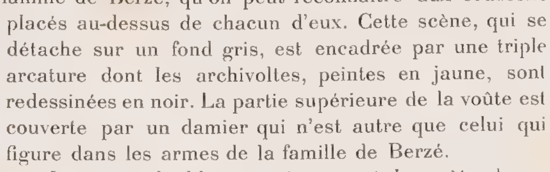


Une salle du même genre existait à Laon; son nom de garde-pouillier s'était, de nos jours, transformé en gratte-poulet; c'était la salle des Archives du chapitre de la cathédrale. Un simple jeu de fonds couvrait les pignons; il était encadré par une bande chargée d'écussons (fig. 2).

Parmi les édifices religieux, l'église Saint-Philibert de Tournus est une des plus riches en documents sur la décoration peinte au XIVe siècle. Une des chapelles latérales, construite en 1330 par Geoffroi, seigneur de Berzé, montre les principaux éléments de son ancienne décoration.

Une arcature simulée régnait autour de cette chapelle et formait soubassement. Au-dessus et de chaque côté de la fenêtre, une série de petites arcades superposées encadraient des figures de saints (fig. 3). D'autres scènes occupaient les autres parois et étaient encadrées par des bandes ornées de rinceaux verts sur fond noir (fig. 4) [1].

Le porche qui précède l'édifice nous montre un exemple de décoration applicable à une voûte en berceau.



E F
Tombeau dans l'église Saint-Philibert de Tournus

A la naissance du cintre est peint un Crucifiement (C). A droite et à gauche de la croix se tiennent debout la sainte Vierge et saint Jean l'Évangéliste. Après eux viennent agenouillés différents membres de la famille de Berzé, qu'on peut reconnaître aux écussons placés au-dessus de chacun d'eux. Cette scène, qui se détache sur un fond gris, est encadrée par une triple arcature dont les archivoltes, peintes en jaune, sont redessinées en noir. La partie supérieure de la voûte est couverte par un damier qui n'est autre que celui qui figure dans les armes de la famille de Berzé.

Les arcs-doubleaux qui coupent la voûte de ce narthex sont ornés sur la face (fig. 5) et sous l'intrados (fig. 6 et 7) par des rinceaux verts sur fond noir encadrés d'une bande rouge et jaune. La forme des costumes nous fait supposer que ces peintures furent exécutées à la fin du XIVe siècle.

A l'intérieur de l'église, un enfeu de la fin de ce même siècle conserve encore toute sa décoration.

Au fond, un Couronnement de la Vierge, d'une facture un peu maniérée, mais très élégante (D), fait penser aux plus gracieuses compositions de l'école ombrienne. Au-dessous de ce tableau se distinguent les contours d'une petite Vierge très effacée encadrée dans une arcature peinte. A droite et à gauche se développent deux scènes empruntées peut-être à la vie du défunt, mais dont il est difficile de



G
Tombeau dans la cathédrale d'Amiens.

[1] Ces scènes représentaient un Jugement dernier, un Pèsement des âmes et le Martyre de saint Valérien.

préciser le sens. Ces scènes, ainsi que celles du Couronnement de la Vierge, se retrouvent sur les faces latérales et sous l'intrados du berceau ogival de la niche (E et F).

Ces peintures sont entièrement décolorées; le trait qui les redessinait subsiste seul aujourd'hui.

Les tombeaux et les enfeux conservant des traces de peinture existent en grand nombre; mais, si dans beaucoup on peut par la pensée se représenter le parti général de la coloration, il en est peu qui donnent des documents assez précis pour qu'une reconstitution en puisse être faite.

A la face extérieure septentrionale de l'église de l'ancienne abbaye de Saint-Jean-aux-Bois est adossé un enfeu dont la voûte est ornée d'un jeu de fonds losangé très simple (fig. 8). Sur les parois latérales de la niche, on remarque quelques linéaments bruns appartenant à des figures effacées. Le fond, complètement dégradé, avait reçu sans doute une composition du même genre que celle de la crypte de la cathédrale de Bayeux. Ce tombeau date du commencement du XIVe siècle[1].

Un autre tombeau, plus ancien, se voit dans la cathédrale d'Amiens. La couleur en a complètement disparu, mais les traits gravés en creux, qui avaient servi de préliminaires à l'exécution de la fresque, permettent d'en suivre les grandes lignes (G).

Plusieurs tombeaux du cloître de Saint-Émilion conservent une décoration sans doute très complète, mais ensevelie sous une couche de badigeon des plus tenaces.

La voûte de la crypte, dans l'église Saint-Amand de Boixé, est couverte de fresques très décolorées, se rapprochant par le dessin de celles de Saint-Philibert de Tournus. M. Lameire a fait de ces peintures un relevé d'après lequel nous les reproduisons ici (H, et fig. 9 et 10). La bande noire qui court au sommet du berceau (fig. 9) rappelle celle qui occupe la même place dans la nef de l'église de Saint-Savin (fig. 11 et 12) et qui, au XIVe siècle, fut superposée aux fresques du XIe siècle.

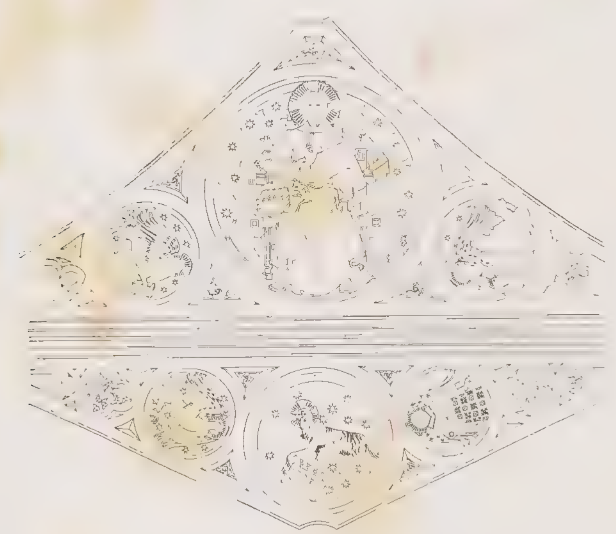
[1] Ce tombeau, fouillé en 1817, ne contenait qu'un squelette de femme. On pense que ce sont les restes de la reine Adélaïde, mère de Louis VII, fondatrice du couvent.



H. — Peinture dans la crypte de l'abbaye de Saint-Amand de Boixé.

XIVe SIÈCLE

La construction de la chapelle Saint-Antonin[1], dans le couvent des Jacobins, à Toulouse, est due à la munificence de Dominique Grima (Grimaldus), religieux de l'ordre de Saint-Dominique, qui devint le quatrième évêque de Pamiers. Le révérend P. Perem qui, à la fin du XVIIe siècle, écrivit l'histoire du monastère, nous apprend que cette chapelle fut terminée en 1341[2].



1. — Voûte de l'église des Jacobins, à Toulouse

Cet édifice mesure 20m65 de long sur 7m10, et il a 10m40 sous clef. Il se compose de deux travées et d'une partie pentagonale formant abside, percée de trois grandes fenêtres divisées chacune par un meneau surmonté d'un quadrilobe. La clef de voûte de la première travée porte sculpté l'écu de France ancien; la deuxième, un évêque, qu'on suppose devoir être Dominique Grima; enfin, la troisième, les armes

(1) Nous tenons ces renseignements de l'obligeance de M. Rouillard, et c'est d'après les remarquables dessins qu'il a faits pour les archives de la Commission des Monuments historiques que nous publions les motifs contenus dans notre planche en couleurs.

(2) *Conventus Tolosam FF. Prædicatorum sæculum*, p. 75, 76. In-fol., Toulouse, 1693.

de Pamiers, avec la nef miraculeuse portant le chef et le bras droit de saint Antonin, et traînée par deux aigles (plus blancs que la neige).

La nature même des matériaux employés à la construction de cette chapelle, la brique, se prêtant mal à l'ornementation, toute la partie décorative a été exclusivement confiée à la peinture, et, si l'on fait, par la pensée, abstraction de la couche de poussière qui, en maint endroit, fait partie intégrale du ton, on reste étonné de l'intensité et de la franchise du parti de coloration. Les notes dominantes sont peu nombreuses : de l'ocre rouge et du bleu, harmonisé par des gris passant du gris jaune au gris violacé, en font tous les frais; des ors, dans les nombreuses auréoles, venaient en compléter l'harmonie.

Les peintures de la voûte et des murs sont entièrement consacrées à la vision de saint Jean. Et nulle part ce texte de l'Apocalypse n'est suivi d'aussi près.

Trente cercles, inscrits dans les triangles formés par les arcs et les nervures, sont disposés sur toute la voûte; ils sont entourés d'une bande grise de 15 centimètres environ qui se retourne le long des nervures. Ces cercles reçoivent les figures. Leurs fonds sont bleu foncé, avec semis d'étoiles, qui maintenant se détachent en blanc, mais étaient noires dans l'origine. Il reste de nombreuses parcelles de ce ton, et le blanc n'est autre que le ton de l'enduit que le bleu avait ménagé. Les triangles restés libres entre le bord externe du cercle et les nervures (fig. 9) sont remplis par des trilobes, sur le fond d'ocre rouge vif desquels se détachent des feuillages verts ou gris, dont la forme rappelle celle des arums (A).

Au milieu de la travée formant abside, le Christ bénissant, la tête entourée d'un nimbe crucifère dont la croix est rouge et le fond doré, *est assis sur un trône. Le trône est surmonté d'un arc-en-ciel* accolé au fond interne du cercle dans lequel est inscrite la figure et qui passe derrière le trône et l'auréole. Les *sept lampes*, représentant les *sept esprits de Dieu*, semblent suspendues à l'arc-en-ciel, quatre à droite du Christ, trois à gauche. Le Christ a, à sa droite, *le livre scellé des sept sceaux*. Le livre et les sceaux sont rouges, et les bandelettes qui retiennent les sceaux sont noires; sa main gauche repose sur l'agneau placé sur ses genoux, *occupant le centre du trône et paraissant comme immolé*. Le Christ est vêtu d'une robe bleu verdâtre *rappelant la couleur du jaspe;* il est enveloppé d'un grand manteau qui le recouvre presque complètement. Ce manteau est d'un blanc rose, mais pour donner de la vigueur à cette figure, l'artiste a eu soin de disposer ses plis de façon à laisser apercevoir quelques parties de la doublure, d'un vert-olive assez soutenu de coloration. Les mains, d'une grande élégance, sont d'un beau dessin; mais le visage est malheureusement trop dégradé pour que nous en puissions parler. Le trône, couleur bois jaune clair, est assez curieux d'arrangement.

A l'entour du trône sont disposés, dans sept cercles (fig. 1 et 4), les quatre animaux, attributs des évangélistes. Ils tiennent chacun un livre et ont chacun *six ailes;* les plumes de ces ailes *sont couvertes d'une série d'yeux*, dessinés par un trait noir.

Entre ces animaux et au-dessous du Christ, dans un cercle entouré également d'arc-en-ciel, l'agneau nimbé, *aux sept yeux et aux sept cornes*, *représentant les sept esprits de Dieu recevant le livre aux sept sceaux*.

Sur tout le reste de la voûte, dans vingt-quatre grands cercles, sont disposés, *autour du trône*, *vingt-quatre vieillards* (fig. 2) *revêtus d'habits blancs* semés d'ornements inscrits dans une forme carrée (fig. 7), comme nous en avons quelquefois rencontré. Les ornements du manteau du Christ, dans l'église de Bruyères-sous-Laon (Aisne),



sont un exemple de cette disposition (fig. 8). Les revers de ces manteaux sont rouges. Les vingt-quatre vieillards portent sur la tête des couronnes d'or et tiennent des harpes et des vases d'or qui renferment les prières des saints.

Quatorze sont en avant du trône et les dix autres dans la partie absidiale. Ceux-ci sont dans un quadrilobe inscrit lui-même dans un cercle. Du côté de l'évangile, les deux premiers quadrilobes portent ce commencement d'inscription : FECISTI : NOS : DEO : NOSTRO : REGNUM : ET : SACERDOTES. Il est à supposer que, dans le principe, les cantiques que chantent les vieillards chaque fois qu'ils se prosternent devant le trône devaient être inscrits à l'entour des cercles, mais que ces



B — Eglise des Jacobins de Toulouse.

inscriptions, d'un ton assez pâle, ne se voyant pas d'en bas, ont été abandonnées par les artistes comme n'ajoutant rien à l'effet décoratif.

Le poème se continue sur la paroi verticale, qu'il occupe jusqu'à la naissance des voûtes. Ce tympan ogival est occupé au milieu par un fenestrage peint d'un gris violacé, disposé comme les vraies fenêtres de l'abside, et divisé par un meneau surmonté d'un quadrilobe dans lequel s'inscrit un écu aux armes de Pamiers. L'espace représentant la partie vitrée est occupé par un fond d'azur fleurdelisé. A l'entour de ce faux fenestrage, sur un fond rouge, sont disposés *cinq anges les ailes déployées* (fig. 5, 6), sur trois rangs séparés par des plaquettes horizontales portant des inscriptions. Une seule de ces inscriptions est encore un peu visible et porte : SC̄TUS, SC̄TUS DOMINUS DEUS SABAOTH. PLENI SUNT CELI ET TRĀ GLORIA TUA.

L'ange placé dans l'axe de la travée, au-dessus du fenestrage, tient un

phylactère sur lequel sont inscrites des parties du cantique que redisent sans cesse les quatre animaux, en tournant autour du trône : SCS. SCS. SCS : DMS : DEUS : OMNIPOTENS QUI : ERAT : QUI EST ET QUI VENTURUS EST. Une large bande horizontale, allant d'un chapiteau à l'autre, sépare cette vaste composition de la vie légendaire de saint Antonin et porte des inscriptions relatives aux scènes placées au-dessous, lesquelles se déroulent dans un double registre d'arcatures superposées, séparées par une bande d'inscription de la même hauteur que la précédente. Ces arcatures trilobées, au nombre de vingt par travée et disposées par rangs de cinq, contenaient quarante sujets, sur lesquels quatorze sont encore visibles.

Dans la partie absidiale (C), les deux parois qui ne sont pas percées de fenêtres sont occupées par des fenestrages peints, se rattachant à un système d'architecture simulée (fig. 5) emplissant toute la travée et servant de cadre à de petits anges accroupis sur des nuages, tenant des couronnes au-dessus de la tête des saints martyrs ayant des palmes à la main, et dont on ne distingue plus aujourd'hui que le contour. L'espace resté libre entre le dessus du fenestrage et la pointe de l'ogive est occupé par un cercle tenant à l'architecture même du fenestrage, et dans lequel est placé un chérubin aux six ailes, portant un phylactère sur lequel on lit cette inscription : DIGNUS : EST : AGNUS : APERIRE : LIBRUM : ET : SOLVERE : SIGNACULA : EIUS. Le chérubin se retrouve également dans les cercles disposés au-dessus des trois fenêtres de l'abside, mais ne porte pas de phylactère.

C. — Église des Jacobins de Toulouse.

Enfin, au-dessus de la porte d'entrée, Dominique Grima fit placer dans trois arcatures ogivales superposées : au milieu, saint Antonin, tenant d'une main une palme, et, de l'autre, le livre avec lequel il est représenté dans plusieurs épisodes de sa vie; à droite, saint Dominique, l'étoile au front, tenant d'une main un lis, et, de l'autre, un livre; à gauche, saint Pierre de Vérone tenant d'une main une palme, et, de l'autre, un livre. De chaque côté de cette triple arcature sont peints, dans de grands quadrilobes, des écussons aux armes de Pamiers, entourés de feuillages.

XIVe SIÈCLE





A. — Décoration de la chapelle Saint-Jean dans le palais des papes, à Avignon.

La partie la plus considérable du palais des papes à Avignon fut élevée sous le pontificat de Clément VI. Un grand nombre d'artistes amenés d'Italie concoururent à l'embellissement de cette demeure princière, où siégeait une cour qui dépassait en pompe et en magnificence toutes celles de l'Europe.

Cet édifice a été transformé en caserne depuis la Révolution, mais les restes de fresques qu'on retrouve sur tous les points témoignent encore de la splendeur passée de sa décoration. Dans la chapelle inférieure on voit, dans les voussures de l'abside, des restes de figures de prophètes et de sibylles qui peuvent encore donner une idée de la richesse de l'ensemble. Ces peintures ont été longtemps attribuées à Giotto, sans preuves d'ailleurs, car, sans compter qu'elles ne présentent aucun des traits qui caractérisent l'œuvre du maître, il paraît prouvé que la construction de cette chapelle est postérieure à la venue de Giotto, qui, d'après Vasari, séjourna à Avignon sous le pontificat de Clément V. La chapelle supérieure a été divisée en plusieurs étages au moyen de planchers, et peut-être retrouverait-on des peintures dignes d'intérêt si l'on enlevait l'épaisse couche de badigeon qui recouvre ses parois.

Pendant longtemps, les fresques du palais des papes furent l'objet d'un vandalisme particulier de la part d'amateurs qui, dans une bonne intention, croyons-le, mutilèrent ces peintures en enlevant toutes les têtes qu'ils purent détacher. C'est ainsi que le hasard nous a rendu acquéreur, il y a quelques années, d'un fragment de fresque (fig. 4) que nous croyons avoir appartenu à cet édifice. Le classement de ce palais parmi les monuments historiques a mis un terme aux abus de ce genre.

La partie qui a le moins souffert est la tour Saint-Jean, où deux chapelles superposées, celle de Saint-Jean au premier étage et celle de Saint-Martial au second, sont ornées de belles fresques.

La décoration de ces chapelles semble avoir été terminée en 1343, un an après l'avènement de Clément VI. Des documents nous permettent de préciser cette date. Nous voyons, entre autres renseignements, que le 12 août 1345, Me Chrétien, verrier, reçoit 59 livres 15 sous pour prix de trois vitraux doubles destinés à la chapelle nouvelle, située au-dessus de la garde-robe du pape. La chapelle Saint-Jean a précisément trois fenêtres.

La chapelle Saint-Jean est composée d'une simple salle carrée couverte par

une voûte d'arête. Les parois verticales sont, à partir d'une hauteur d'environ 2 mètres, revêtues de fresques (A) étagées sur deux rangs, représentant des scènes du Nouveau Testament (fig. 1, 2, 3). Ces tableaux se développent sur toutes les surfaces libres, sans tenir compte des angles formés par les ébrasements, très profonds, des fenêtres sur lesquelles ils se continuent, comme si ces surfaces étaient sur le même plan que les murailles et de telle façon que certaines figures sont partagées au milieu par l'arête de ces ébrasements.

Les peintures du soubassement sont détruites, mais nous pensons qu'elles devaient présenter une disposition architecturale analogue à celles qu'on voit partout



B. — Fresques du cloître d'Abondance (Haute-Savoie)

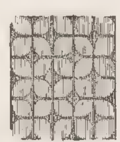
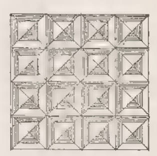
en Italie, et dont la chapelle supérieure, mieux conservée, offre un exemple. La voûte est décorée de figures de prophètes posées sur un plafond bleu étoilé, dont le ton se retrouve dans presque toutes les fresques de la même provenance. Les nervures saillantes sont ornées de rangées de feuilles vertes et d'ornements géométriques à une petite échelle, imitant le travail des mosaïstes romans du XIIIe siècle.

Cette décoration appartient exclusivement à l'art italien et ne diffère en rien de celle de la même époque qu'on rencontre dans son pays d'origine. Si nous lui donnons une place dans cet ouvrage consacré à la peinture française, c'est qu'elle fait partie d'un ensemble d'œuvres qui eurent une influence considérable sur les productions du midi ou du centre de la France pendant les époques qui suivirent celle du séjour des papes sur notre sol, et que les décorations issues de la fusion de ces deux influences sont des œuvres remarquables. Les peintures de l'église Saint-Nazaire de Carcassonne (Aude), du porche nord de Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire) et du cloître d'Abondance (Haute-Savoie) sont du nombre



Dans ce dernier monument, l'art français l'emporte dans les détails accessoires. Sur le croquis (B) que nous donnons d'une des travées de ce cloître, nous voyons que l'édicule sous lequel s'abrite la Vierge, dans la scène de l'Annonciation, diffère essentiellement par les formes, des motifs d'architecture incrustés de mosaïques (C, D, D') qui occupent une si grande place dans les compositions italiennes.

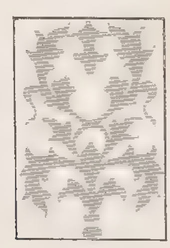
L'encadrement qui contourne l'ogive conserve une trace plus profonde de leur influence. Il en est de même de la litre qui règne à la naissance de l'ogive. Le motif qui se répète de chaque côté de la croix est bien italien; il s'est conservé longtemps dans les peintures de notre pays, et on le rencontre avec des variantes jusque dans des œuvres de la fin du xve siècle (E, F).

C, D, D'. — Motifs ornant les fonds des fresques du palais des papes, à Avignon

Le nom que l'on retrouve le plus souvent dans les anciens comptes des papes est celui de Matteo Giovanni, di Viterbe, à qui on attribue la décoration de la chapelle Saint-Martial. Après lui viennent ceux de Pietro, également de Viterbe; Rico et Giovanni, d'Arezzo; Giovanni di Lucca, de Sienne; Francesco et Niccolo, de Florence; Robino, de Rome, etc. La France était représentée par Simonnet, de Lyon; Pierre Resdoli, du diocèse de Vienne; Pierre Robaut et plusieurs autres, dont les œuvres ne nous sont pas parvenues.

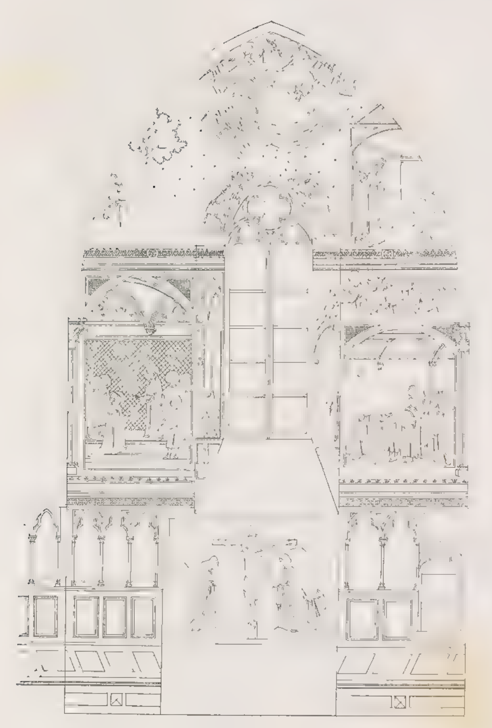
Simone di Martino (Simone Memmi), illustré par l'amitié de Pétrarque autant que par son talent, suave entre tous, fit de grands travaux à Avignon, sur lesquels nous manquons de détails. Nous avons de lui la fresque qui orne le fronton de la porte de l'église de Notre-Dame des Doms; quant au reste, tout ce que nous savons, c'est qu'il introduisit plusieurs fois dans ses compositions le portrait de la belle Laure de Noves, notamment dans une fresque qui décorait le porche de Notre-Dame des Doms et représentait saint Georges.




E, F. — Motifs provenant d'un retable du xve siècle, au musée de Compiègne (Oise).

XIVᴱ SIÈCLE





A. — Décoration de la chapelle Saint-Martial, dans le palais des papes, à Avignon

Matteo Giovanni di Viterbe est celui des peintres italiens d'Avignon sur la vie duquel nous avons le plus de détails; ses œuvres nous sont parvenues sans trop d'altération. Nous savons qu'il exécuta dans le palais des papes la décoration de la chapelle Saint-Michel, qui, à l'époque, jouissait déjà d'une grande célébrité. (*In primis occurrit capella quæ magnæ turri, de qua cameram faciebat (papa) annexe est quam usque a fondamentis usque ad primum gyrum turris ejusdem in honorem sancti Michælis erexit, illamque fecit picturis pulcherrimis exornari.*)

Cette chapelle, aujourd'hui détruite, était située au-dessus d'une salle citée dans les comptes à propos d'une fourniture de vitraux.

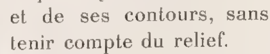
La chapelle Saint-Martial est due également au pinceau de Matteo Giovanni. Nous savons que le 3 janvier 1346 il arrêta le compte de la décoration de la chapelle, qui s'élevait, à ce moment, à 89 livres 10 sous 8 deniers pour 640 journées de compagnons, et 13 livres 6 sous 6 deniers pour fournitures de couleurs, soit au total de 103 livres 6 sous. Matteo Giovanni avait, en outre, à recevoir pour ses travaux personnels, 112 livres 16 sous pour 425 journées, son salaire par journée s'élevant à 8 sous.

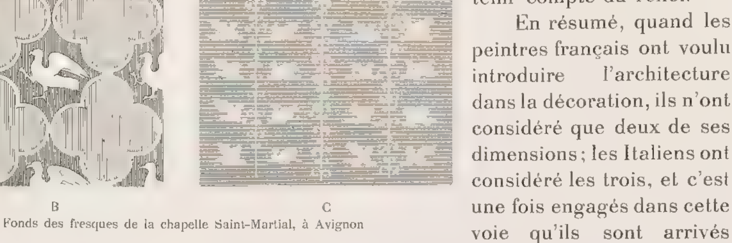
Nous avons pensé qu'un croquis (A) suffirait pour donner une idée du parti de décoration de la chapelle Saint-Martial, décoration tout italienne, tant par la composition que par l'exécution.

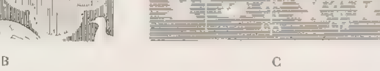
Les scènes qui ornent la voûte sont réparties dans huit triangles et s'étagent sur trois rangs. Au-dessus de la naissance de l'ogive des fenêtres, les scènes qui revêtent la paroi verticale se détachent sur un fond bleu étoilé d'or. Entre cette zone et le soubassement se déroulent d'autres scènes de la vie de saint Martial,

encadrées dans des motifs d'architecture ou se détachant sur des fonds variés et souvent très curieux de disposition (B, C).

Le soubassement, qui affecte la forme d'une arcature peinte, est traité à l'italienne, c'est-à-dire modelé d'une façon qui, encore éloignée du trompe-l'œil, est fort différente de la méthode française, consistant à n'emprunter à l'architecture que le jeu de ses lignes et de ses contours, sans tenir compte du relief.







B C

Fonds des fresques de la chapelle Saint-Martial, à Avignon

En résumé, quand les peintres français ont voulu introduire l'architecture dans la décoration, ils n'ont considéré que deux de ses dimensions ; les Italiens ont considéré les trois, et c'est une fois engagés dans cette voie qu'ils sont arrivés graduellement aux perspectives prodigieuses dont la décoration des voûtes du Gesu à Rome et de San Ciro à Gênes sont les types le plus souvent cités.

Les peintres amenés d'Italie ne travaillèrent pas uniquement à la décoration



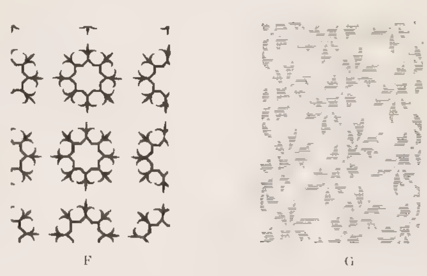
D. — Fresque de Simone di Martino, au porche de l'église de Notre-Dame des Doms, à Avignon (XIVe siècle).

du palais des papes. Toutes les églises d'Avignon construites à la même époque furent décorées par eux. Le fronton de la porte d'entrée de l'église Notre-Dame des Doms fut décoré, par Simone di Martino, d'une fresque d'une grande beauté, représentant l'Éternel environné d'anges aux ailes déployées. Cette fresque est malheureusement fort dégradée (D).

De l'autre côté du Rhône, l'église de Villeneuve-les-Avignon (Gard) est décorée de



fresques très belles, combinées avec une ornementation très riche. Ces peintures, réparties dans des travées de largeur inégale, représentent tantôt des figures de saints, tantôt des scènes religieuses (E). Les fenêtres sont encadrées par des rinceaux disposés comme ceux qu'on rencontre en grand nombre dans les fresques italiennes (fig. 3)[1]. Sous ces fenêtres règne une frise de feuillages verts sur fond rouge dont la disposition rappelle les frises sculptées du XIIIe siècle (fig. 1). Les nervures des voûtes



F G

Fonds des fresques de l'église de Villeneuve-les-Avignon.

E. — Travée de l'église de Villeneuve-les-Avignon

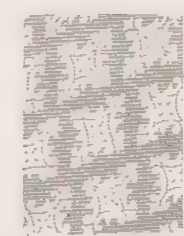
décorées de rangs de feuilles mêlés à des ornements géométriques (fig. 2) se rapprochent beaucoup de celles de la chapelle Saint-Jean, à Avignon (fig. 7). Un arc-doubleau très large est décoré de médaillons reliés par un rinceau d'une grande richesse et d'un bel effet (fig. 4). Les fonds de quelques fresques sont semés de dessins très serrés imités d'étoffes (F, G, H, I). Les motifs d'architecture sont couverts de dessins géométriques rappelant les mosaïques (fig. 5 et 6).

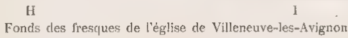
Le soubassement était décoré de panneaux simulant des marbres de toutes couleurs.

L'église des Célestins était également ornée de fresques dont la voûte seule conserve encore quelques débris (fig. 8).

(1) Les figures de 1 à 7 sont faites d'après les dessins de M. Brune, relevés pour les archives de la Commission des Monuments historiques.







H I

Fonds des fresques de l'église de Villeneuve-les-Avignon.

XIVe ET XVe SIÈCLES



Une des conséquences du développement de l'architecture ogivale fut l'extension que prirent les dimensions des ouvertures aux dépens des parties pleines, c'est-à dire l'amoindrissement progressif des surfaces, qui offraient un si large champ au talent des peintres. Les compositions d'ensemble devinrent de plus en plus rares, surtout dans les grands édifices où le nouveau système fut appliqué d'une façon plus complète. C'est dans quelques édifices d'une importance secondaire, et souvent d'une construction bien antérieure à leur décoration, que l'on peut retrouver des compositions présentant quelque intérêt. La décoration étant toujours la conséquence des formes adoptées par l'architecte et en quelque sorte leur complément, les peintres du XIVe siècle se sont tout naturellement astreints aux règles établies par leurs prédécesseurs et leurs maîtres, quand ils ont eu à décorer des monuments du siècle précédent, mais en appliquant dans les détails les formes dont ils avaient l'habitude.

Dans l'église de Saint-Emilion (Gironde), qui date du XIIIe siècle, nous trouvons les fragments d'un soubassement peint (fig. 1 et 2), datant des premières années du XIVe siècle et combiné de la même façon que ceux du XIIIe siècle. Jusqu'à une hauteur d'un mètre environ est une imitation de draperie, au-dessus est un jeu de fond composé de médaillons quadrilobés posés sur un fond rouge vif rayé de hachures blanches. Ces médaillons, dont le fond est alternativement blanc et noir, encadrent des représentations d'animaux tirées des bestiaires contemporains. Ce jeu de fond se termine à sa partie supérieure par une bordure étroite et ornée de dents de scie, s'élevant jusqu'à la hauteur de trois mètres, à partir de laquelle commencent des scènes dont les personnages étaient grandeur naturelle. On en distingue encore deux. Entre eux se voit la représentation assez curieuse d'un coffre tel qu'on en fit quelquefois au XIVe siècle. La face de ce coffre est divisée en plusieurs arcatures trilobées dont chacune encadre un guerrier armé de toutes pièces et dans l'attitude de combat.

La partie supérieure de l'église est couverte par un badigeon très tenace qui ne permet pas de découvrir l'ancienne décoration.

Le cloître accolé à cette église abrite des tombeaux peints à la même époque et dont la décoration est également couverte par un badigeon aussi inattaquable que celui de la nef.

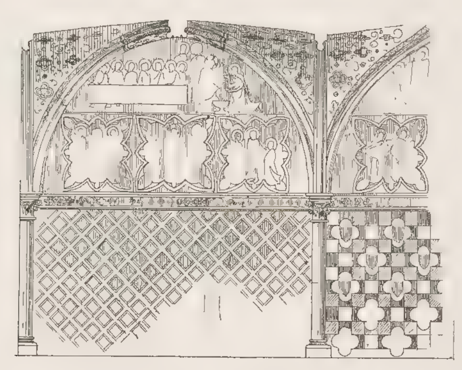
Dans le réfectoire de l'ancienne abbaye de l'Epau, près du Mans (Sarthe), se voient les traces d'une décoration dont il est facile de reconstituer entièrement les dispositions.

La construction est du XIIIe siècle; la décoration peinte a environ un demi-siècle de moins.

Cette salle était couverte par trois séries parallèles de voûtes d'arêtes peu élevées reposant sur deux rangs de colonnes isolées.

Les murs, jusqu'à la hauteur de la naissance des voûtes, recevaient un jeu de fond géométrique, variant avec les travées (fig. 4, 6 et 7) et qui s'arrêtait sous une bande blanche ornée de petits quadrilobes juxtaposés, exécutés au pochoir, motif bien connu dont les plus anciens exemples remontent à la fin du XIIIe siècle et se retrouvent dans les peintures du Bourbonnais et de l'Auvergne datant du XVIe siècle.

Le tympan ogival était divisé en deux zones dans la hauteur. La zone inférieure était ornée de trois médaillons quadrilobés, dans lesquels étaient représentées des scènes de la Bible (A). La zone supérieure portait d'autres scènes très effacées, se détachant en blanc sur un fond couleur brique. La voûte était blanche, ornée d'un semis régulier de médaillons quadrilobés, bordés à distance d'un galon jaune, et sur



A. — Décoration du réfectoire de l'ancienne abbaye de l'Épau (Sarthe)

le fond noir desquels se détachait un écusson blanc bordé de rouge. Entre ces médaillons circulent de maigres rinceaux rouges. Les nervures étaient peintes dans tout leur développement, mais les parties voisines de la clef portaient des tons différents et plus accentués et étaient ornées de fleurs de lis (fig. 5).

Le quadrilobe, que l'on retrouve avec ses variations dans presque toutes les peintures du XIVe siècle, semble être la forme caractéristique de cette époque.

La décoration peinte devint, à un certain moment, à ce point secondaire, que, dans quelques monuments d'une époque avancée, nous la voyons se réduire à quelques ornements appliqués sur les lignes d'architecture et copiés souvent sur des motifs d'une époque antérieure. C'est ainsi que dans le chœur de la cathédrale de Limoges, qui date du commencement du XVe siècle, nous voyons à la voûte, dans les angles rentrants du sommet, des bandes ornées d'entrelacs visiblement inspirées de celles qu'on rencontre si fréquemment dans les décorations datant du XIIIe siècle (fig. 8, 9, 10, 11).

Dans le cloître de l'abbaye de Cadouin (Dordogne) se voient les fragments d'un tableau plus ancien que l'architecture de la galerie, et qui a été mutilé lors de la reconstruction du cloître (fig. 12). Nous donnons le dessin de ce qui subsiste de cette composition qui semble remonter au commencement du XVIe siècle.



De la même époque, on voit dans la sacristie le fragment d'un jeu de fond (fig. 13) qui nous paraît devoir être rapproché d'un motif à peu près semblable, provenant de la chapelle de Jouhet-sur-Gartempe (Vienne) (fig. 14).

Les peintures de cette chapelle nous ont paru être de la même main que celles de l'église d'Antigny (Vienne), de l'Oratoire du château de Boismorand, ou encore de l'Oratoire du château de Benac (Dordogne). Les sujets représentés sont ceux qu'on retrouve dans beaucoup de peintures du xv[e] siècle, des scènes du Nouveau Testament, le Jugement dernier et la Légende des trois morts et des trois vifs.

D'autres fragments de jeux de fond, appartenant au xv[e] siècle, se voient dans la cathédrale de Tours (fig. 15) et dans celle de Dijon (fig. 16); ils sont copiés sur des étoffes du temps et d'origine orientale.

XIVE SIÈCLE

L'usage, déjà ancien au xive siècle, de peindre sur les murs des églises des images ne se rattachant à aucun système de décoration, se répandit de plus en plus à partir de cette époque, à mesure que la peinture décorative retombait en décadence et qu'on abandonnait les grands partis de coloration adoptés aux xie et xiie siècles.

Ces tableaux n'étaient composés souvent que d'un seul panneau; dans d'autres cas, ils affectaient la forme d'un tryptique.

Parfois, ils étaient placés directement au-dessus d'un autel adossé et représentaient une scène de l'Évangile ou la légende du Saint sous le vocable duquel il est placé. Ils formaient alors retable et rappelaient les dispositions de ceux qui, en bois ou en pierre, étaient établis en relief et posés sur des autels isolés.

Le plus souvent c'étaient des *ex voto* ou des peintures commémoratives représentant la figure du Saint dont le donateur ou l'auteur de l'image avait sollicité l'intervention. Souvent même ce dernier était représenté à genoux ou dans la posture d'un suppliant.

Celui que nous représentons a été peint dans la cathédrale de Clermont (Puy-de-Dôme).

Grâce à l'or dont elle est fortement rehaussée, cette peinture donne une tache assez brillante, mais sans cet appoint le parti de coloration serait fort pauvre. La couleur dominante, celle du fond, est ce bleu foncé que l'on commença à employer vers la fin du xiiie siècle, et qui ne peut s'harmoniser qu'avec l'or et le vermillon.

Le brun, le jaune, le bleu clair, ne peuvent se soutenir auprès du ton brillant de ce métal et deviennent gris et faux; c'est pourquoi l'artiste n'a pu aborder un parti de couleur bien franc et a eu recours à des teintes composées que le tâtonnement seul pouvait lui faire trouver sur sa palette.

Il n'a pu, pour cette raison, revêtir son personnage principal d'un manteau bleu, couleur généralement adoptée pour cette partie du vêtement de la Vierge.

Ce manteau, semblable à celui des anges thuriféraires qui complètent la composition, est rouge brun, et la façon dont il est drapé est un signe caractéristique de l'époque à laquelle nous attribuons cette peinture.

Au lieu de laisser voir la robe, il revient d'un bras sur l'autre et n'en laisse plus voir que la partie supérieure et le bas.

Cette robe, qui est habituellemeet rouge, est ici d'un brun foncé.

Le voile blanc est transparent. Il laisse voir, à travers son tissu, les cheveux et une partie de la bordure dorée de la robe.

Cette tentative timide de réalisme a trouvé peu d'imitateurs à cette époque, mais c'est le début de l'étude de la nature qui fut poussée si loin au siècle suivant, surtout par les peintres des ducs de Berry et de Bourgogne.

L'Enfant-Jésus porte une tunique d'un gris violacé et tient un globe rouge de la main gauche, de l'autre il saisit un objet, probablement un vase rempli d'encens, que lui présente sa mère.

La croix du nimbe dont la tête est entourée est rouge et doublée d'un trait noir.

Les deux anges portent le manteau brun et la robe de même gris que celui de la tunique de l'enfant.



A. — Miniature du XIVe siècle. Elle représente : l'incrédulité de saint Thomas; Jésus et ses disciples; la pêche miraculeuse; Jésus enseignant à ses disciples

Ils tiennent l'encensoir de la main droite, et de la gauche, un objet dont il est difficile de prendre la forme, mais qui vraisemblablement est une navette, si nous nous en rapportons aux représentations du même genre que nous avons rencontrées.

L'architecture qui entoure ces personnages rappelle, par ses détails, les formes du commencement du XIVe siècle.

Les miniatures de cette époque ont une grande analogie avec ce genre de peintures murales. On y retrouve la même allure pour les personnages et les mêmes encadrements d'architecture obtenus par les mêmes procédés.

Le dessin A ci-joint nous montre le trait d'une miniature tirée d'un manuscrit français du XIVe siècle, nous appartenant.

Dans la peinture que nous reproduisons, le noir joue un très grand rôle; non seulement il dessine les contours des figures d'un trait vigoureux, mais il sert encore de fond à certains ornements dorés, tels que la couronne de la Vierge, les chapiteaux, les trilobes, etc.

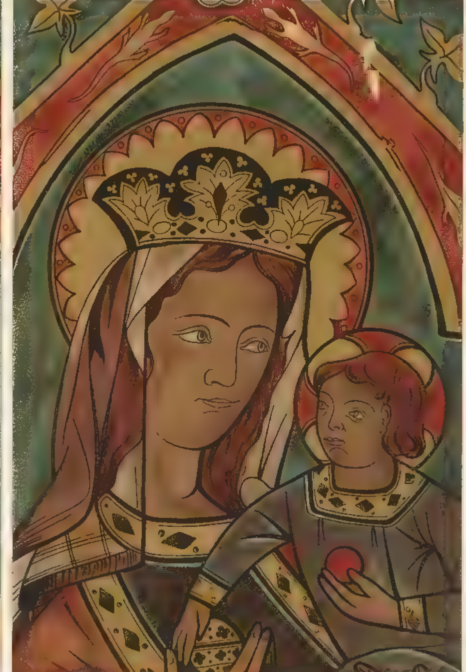
Il découpe l'or posé à plat et lui donne de la légèreté. Dans les vêtements, il se trouve doublé par place d'un trait gris clair.

Les figures ont reçu un certain modelé très faible qui se confond actuellement avec les taches résultant de l'altération de l'enduit.

Dans le bas de notre planche en couleurs, nous avons donné, à grande échelle, la tête de la Vierge et celle de l'un des anges, afin de permettre l'examen facile des procédés dont nous venons de parler.







P. Gélis Didot et H. Laffillée del.

Spiegel Lith.



Imprimeries réunies Ed. tours 13 rue Bonaparte

Imp. Firmin Didot & Cie Paris 18

XIVe SIÈCLE

La cathédrale de Clermont possède plusieurs tableaux isolés peints à même la muraille et réunis en un point de l'édifice qui, à une époque reculée, dut être particulièrement vénéré pour une raison que la tradition ne nous a pas transmise.

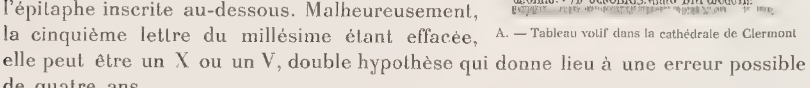
Ces tableaux sont au nombre de cinq : deux sont groupés autour de la porte de la sacristie, dans le bas côté nord; les trois autres occupent une partie de la travée voisine.

Les parois qu'ils couvrent ayant été à plusieurs reprises badigeonnées et grattées, il en résulte qu'ils sont très endommagés et qu'ils ont pu être accompagnés par d'autres, entièrement détruits aujourd'hui, sans que nous puissions le savoir.

Bien qu'ils soient exécutés par des procédés différents, l'uniformité de leur style permet de leur assigner la même date.

Aucun ne peut être de beaucoup postérieur au commencement du xive siècle, puisque la muraille qui les porte ne date que des dernières années du xiiie siècle. De plus, l'un d'eux porte une date qui ne laisse aucun doute à cet égard.

C'est un tableau commémoratif (A) placé au-dessus de la tombe d'un chanoine décédé en l'année MCCCXII ou MCCCVII, comme l'indique l'épitaphe inscrite au-dessous. Malheureusement, la cinquième lettre du millésime étant effacée, elle peut être un X ou un V, double hypothèse qui donne lieu à une erreur possible de quatre ans.



A. — Tableau votif dans la cathédrale de Clermont

Ce tableau était divisé en deux par une double arcature simulée.

Dans la première partie se voyait l'image du défunt agenouillé et paraissant implorer le personnage peint dans la seconde et qui ne pouvait être que son patron ou, plus probablement encore, la Vierge. Les traits du personnage sont délicatement modelés, et le vêtement est traité avec cette conscience qu'apportaient dans leurs œuvres tous les artistes du moyen âge (fig. 1). Quand, à l'aide d'une échelle, on s'approche de cette peinture placée à quatre mètres du sol, on voit que certaines parties, telles que le collet et la bordure du manteau, sont couvertes de détails d'une grande finesse dont l'effet ne pouvait se juger à distance, même au moment où les couleurs avaient leur éclat primitif.

La première arcature est à peu près complète, mais l'on ne peut que suivre le tracé de la seconde sous l'épaisseur d'une autre peinture qui lui fut superposée environ cent ans plus tard.

Les formes qu'affecte l'encadrement, comparées aux formes architecturales et aux vitraux du XIVe siècle, suffiraient pour leur assigner cette date.

Les peintres à fresque ayant perdu le rôle prépondérant qu'ils avaient eu jusqu'alors dans la décoration, leur art se rapprochait, à ce moment-là, de celui des peintres verriers; or ces derniers étaient passés maîtres dans l'interprétation, au moyen de la couleur, des formes architecturales.



B. — Fresque dans la cathédrale de Clermont [1].

On peut supposer que les décorateurs et les miniaturistes les suivirent dans cette voie, et bien des compositions gracieuses sont dues à cette adaptation de formes empruntées à un art différent.

Les peintures de Clermont en sont autant d'exemples très réussis.

Au-dessus de la porte de la sacristie se voit une scène analogue à celle précédemment dépeinte; mais la composition était inscrite dans une seule arcade trilobée dont la Vierge, portant l'Enfant Jésus, occupait le centre.

Nous donnons en couleur un fragment de cette image (fig. 2); c'est à peu près tout ce qu'il en reste, un essai de débadigeonnage maladroit en ayant détruit la plus grande partie.

[1] La petite figure, agenouillée sur la droite, appartient à une composition plus ancienne, mise à découvert par la chute de l'enduit portant le tableau.



Le dessin de l'arcature, gravé en creux dans la pierre, et quelques taches montrant le bas du manteau d'un personnage agenouillé implorant la Vierge, permettent de distinguer les principales lignes de ce tableau.

Les deux images que nous venons de décrire étaient exécutées à l'huile sur la pierre même. Les trois autres l'étaient à la fresque sur un enduit d'un centimètre d'épaisseur qui, appliqué sur la pierre insuffisamment martelée, est tombé par grandes plaques.

Deux de ces tableaux étaient assez bien conservés il y a quelques années; ils sont maintenant invisibles, cachés par un buffet d'orgue moderne, et peut-être sont-ils détruits.

Nous reproduisons l'un d'eux dans la planche suivante.

L'autre représente la Vierge avec l'Enfant Jésus et l'image du donateur du tableau, dans l'attitude de la prière, le tout enfermé dans un cadre d'une architecture très riche (B, fig. 3).

De la troisième composition il ne reste qu'un fragment que nous donnons en entier. C'est un document bien insuffisant au point de vue de l'iconographie, et nous ne saurions dire à quoi il a trait.

Cette main sortant d'un nuage, qu'on voit sur la droite, semblerait indiquer l'intervention du Père éternel, souvent représentée par ce symbole. Plus loin, l'extrémité de l'aile d'un ange.

Les tons qui entrent dans ces différentes peintures sont composés et produisent une harmonie très délicate. En quantité variable, l'or se retrouve dans toutes; l'une même comporte de l'argent, ce qui est très rare.

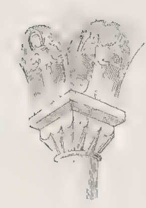
L'église de Chamalières (Haute-Loire) renferme un triptyque qui avait le même rôle que tous ces tableaux et dont la facture indique une époque un peu plus ancienne (C).



C. — Triptyque dans l'église de Chamalières (Haute-Loire).

XVe SIÈCLE





A. — Pilier de la cathédrale de Bayeux.

La peinture que nous reproduisons est un des plus jolis exemples que nous connaissions de ces tableaux votifs qui, ne rentrant dans aucun système de décoration prévu, étaient placés ici et là dans nos églises, pour des raisons en dehors de toute préoccupation de symétrie.

Ce tableau occupe une travée tout entière de la crypte de la cathédrale de Bayeux, et, avec d'autres, peints à la voûte, complète la décoration d'un tombeau placé au-dessous.

La statue couchée du défunt est encore en place sur un massif de maçonnerie remplaçant le sarcophage violé et détruit qui devait porter la date du décès.



B. — Ange dans la crypte de la cathédrale de Bayeux

Ce renseignement précis nous manquant et les textes concernant la cathédrale étant muets au sujet de ce tombeau, nous ne pouvons déterminer la date de ces peintures. Nous nous bornerons à livrer au lecteur les suppositions qui nous ont été suggérées par l'examen de l'œuvre elle-même.

Bien des raisons nous auraient porté à classer cette peinture dans les productions du XIVe siècle.

Les auréoles dorées et dessinées en noir foncé et le modelé très franc des draperies indiquent le XIVe siècle et permettent de les comparer à ceux des peintures de la cathédrale de Clermont, ou à certaines miniatures qui leur sont contemporaines.

Cependant, la forme des caractères des inscriptions est beaucoup plus moderne. Nous la rencontrons au plus tôt dans les manuscrits de la seconde moitié du XIVe siècle. Le dessin des fleurons dont le fond est semé se retrouve presque identiquement le même dans quelques tissus de la fin du XVe siècle. La forme des coussins qui servent de siège à la sainte Vierge se rencontre dans les miniatures du même temps.

Parmi les peintures très délabrées qu'on voit à la voûte, on remarque une représentation de la Trinité, fort commune au XVe siècle, et qui tendrait encore à rapprocher de nous la date de ces peintures.

Nous les classons donc dans celles du XVe siècle, tout en constatant que l'artiste qui les a exécutées avait gardé les traditions d'exécution du siècle précédent.

Le sujet représenté est très explicite : le défunt, revêtu de l'aumusse des cha-

noines, est agenouillé aux pieds de la sainte Vierge. Sa prière, inscrite sur une banderole s'échappant de ses mains jointes, est accueillie par l'Enfant Jésus. Saint Michel, son patron, le présente et semble l'encourager. Dans le haut de la composition planent deux anges portant des phylactères.

Le modelé des chairs est très léger, et les coups de lumière qu'on remarque sur les parties saillantes sont faits en dernier lieu et forment une épaisseur.

Les cheveux sont traités de même. Ils sont couchés à plat en ocre jaune et modelés en brun clair très chaud. En certains points sont des retouches claires formant reflet.

Les vêtements sont vigoureusement modelés, comme on commençait à le faire à la fin du XIVe siècle.

D'autres peintures furent exécutées au même moment dans cette crypte, sans toutefois se rattacher autrement que par le style et la forme à celle que nous décrivons.

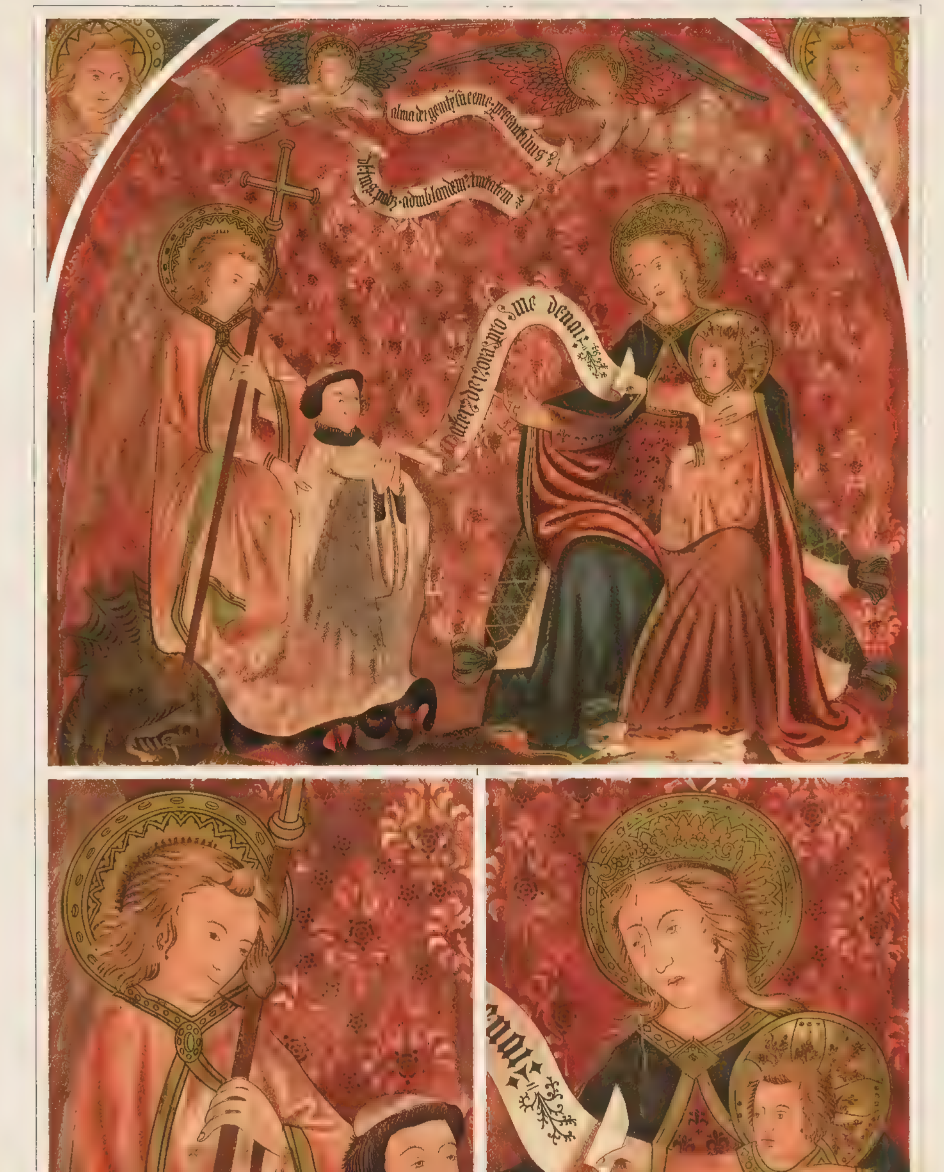
Ce sont des figures d'anges, portant des instruments de musique, placées à la naissance des voûtes d'arête romanes (A).

Il est aisé de voir le rapport qui existe entre ces figures d'anges (B et C) et celles qui tiennent des phylactères. Elles ont même forme d'ailes, même chevelure et même costume. Tout porte à croire qu'elles sont de la même main.

La statue couchée était peinte en vermillon avec semis d'or.



C. — Ange dans la crypte de la cathédrale de Bayeux



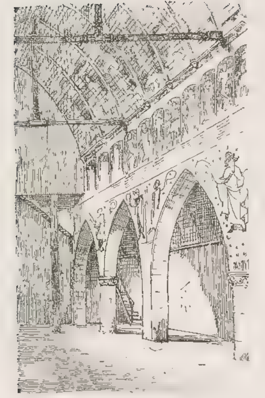
1 2 3

P. Gélis-Didot et H. Laffillée del.

Imprimeries réunies Éditeurs, 13 rue Bonaparte

XV[e] SIÈCLE





A
Vue d'ensemble de l'église de Kermaria (Côtes-du-Nord).

Les charpentes lambrissées qui couvraient, au xv[e] siècle, un grand nombre d'édifices, notamment dans les provinces de l'Ouest, recevaient un système de décoration qui, le plus souvent, se réduisait à quelques filets redessinant les couvre-joints, mais comportait parfois les motifs les plus variés et les plus riches.

Sur la voûte de la chapelle de Kermaria (Côtes-du-Nord), dont nous donnons (A) la vue d'ensemble, toutes les ressources de la décoration ont été déployées.

Le peintre paraît avoir, dans sa composition d'ensemble, concentré son effet sur cette partie, en en diminuant l'intensité à mesure qu'il se rapprochait du sol.

Sur un fond imité d'une étoffe de l'époque et dont le dessin et la couleur varient à chaque travée, se détachent de longues figures, destinées à être vues en raccourci, qui personnifient les Vertus triomphant des Vices. Ce sont les seuls motifs que leur état de conservation permette de reconnaître.

B C
Deux des figures personnifiant les invocations de l'Oraison dominicale.

Mais tout porte à croire que les autres travées ont reçu des sujets semblables à ceux dont nous avons rencontré, çà et là, des fragments, dans des monuments offrant les mêmes dispositions[1]. C'étaient des figures de saints, de prophètes, de sibylles[2], des figures allégoriques de l'Eglise et de la Synagogue, etc., etc.



D. — L'Activité triomphant de la Paresse

Les manuscrits et les premiers imprimés étaient ornés des mêmes sujets et ont souvent servi de modèles aux peintres décorateurs de cette époque. C'est à ce titre que nous leur empruntons les renseignements ci-contre. Les croquis B et C, tirés d'un manuscrit nous appar-

(1) Voir les peintures de l'église de Bazouges-sur-Loir (Sarthe).
(2) Peintures dans une église près d'Hérisson (Allier).

tenant, font partie d'une suite de sept figures de femmes personnifiant les invocations successives de l'Oraison dominicale. Nous donnons, d'après les Heures imprimées de Simon Vostre, une interprétation du combat des Vertus et des Vices (D), et une figure de sibylle (E).



E. — Sibylle.

A Saumur, dans l'église Notre-Dame de Nantilly, se trouve une tapisserie conçue dans le même esprit que les peintures de Kermaria. Elle représente, dans une série de compartiments, des anges portant les instruments de la Passion, ressortant sur un fond dont nous donnons la disposition (F).

Dans la planche suivante, nous avons réuni un certain nombre de motifs analogues (fig. 3, 4, 5).

La décoration de la chapelle de Kermaria se continuait de la façon suivante : au-dessous des lambris se déroulait *la danse des morts* accompagnée de la *légende des trois morts et des trois vifs,* et, plus bas, dans l'espace compris entre les ogives, des personnages plus grands que nature, représentant les prophètes, complétaient la composition.



F. — Jeu de fond d'une tapisserie conservée à Saumur.

Le · bouq · Le · aine



XV[e] SIÈCLE



L'origine des danses des morts peintes dans les charniers, autour des cimetières, dans les églises et parfois sur les parois de certains ponts couverts, était peut-être la reproduction de scènes jouées, analogues aux mystères.

Ces peintures nous montrent, précédée d'une troupe de plusieurs squelettes musiciens, une longue suite de personnages de tous âges et de toutes conditions, entraînés chacun par un squelette dansant, qui représente la Mort.

Au-dessous de chaque groupe se lisait, en huitains français, l'apostrophe ironique de la Mort, et la réponse résignée du vivant.

A



La Musique.

B



Le Patriarche. Le Connetable.

Danse des morts du charnier des Innocents

Chaque strophe se terminait par une sentence restée populaire : *A tous seigneurs tous honneurs,— Les plus grands sont les premiers pris, —Le plus gras est premier pourry,— Qui trop embrasse mal estreint,— Petite pluie abat grand vent,— A toute peine est due salaire,* etc.

Le côté satirique de ces tableaux, où les puissants de la terre, le roi, l'empereur, voire même le pape, étaient assez mal traités, devait leur assurer une grande faveur auprès du peuple; aussi, dès le XIII[e] siècle, non seulement en France, mais en Allemagne, en Angleterre et en Suisse, en voyait-on des exemples, dont l'existence n'est plus attestée que par des textes ou des fragments comme ceux du pont de Bâle (1274).

C



Danse des femmes
D'après un livre d'Heures de Simon Vostre.

La danse la plus célèbre en France fut peinte à Paris, en 1424[1], sous le cloître du charnier des Innocents. La publication qu'en fit Guyot Marchant en 1485 (A et B), et les premiers livres d'Heures imprimés *(Heures de Simon Vostre)* (C), vulgarisèrent ce drame philosophique et servirent vraisemblablement de modèles à bon nombre de reproductions peintes, aujourd'hui disparues. L'auteur de la danse de Kermaria s'en est évidemment inspiré, et les strophes placées sous chaque

[1] Item, en l'an 1424, *fu* faite la *dance maratre* aux Innocens et *fu* commencée environ le *moys daoust* et achevée en *Karesme ensuyvant.* (Journal d'un bourgeois de Paris sous Charles VI.)

personnage reproduisent, à quelques variantes près, les huitains de la danse du charnier des Innocents.

A la Chaise-Dieu (Haute-Loire) (D), nous voyons une danse macabre peinte, qui semble n'être que la préparation d'une décoration plus riche.

Les figures, dessinées par un trait noir, se détachent en blanc sur un fond rouge et reposent sur un sol ocre jaune.

Dans l'église Saint-Valérien, de Châteaudun, chaque groupe, composé du mort et du vif, prend place dans une architecture peinte, comme à Kermaria.

Le cadre de ces scènes bizarres variait suivant l'effet décoratif à obtenir. Le portrait de l'artiste fermait généralement la marche.



D. — Danse des morts de la Chaise-Dieu.

La légende dialoguée des trois morts et des trois vifs : trois spectres, donnant à trois jeunes seigneurs une leçon sur la vanité des choses humaines, accompagnait souvent la danse macabre.

Les premiers vers de ces discours fort longs étaient inscrits sur des banderoles dont chacun des six personnages était porteur [1].

Dans notre planche en couleur, nous donnons, avec quatre travées (fig. 1) de la danse des morts de Kermaria, une des figures des prophètes (fig. 2) qui étaient au-dessous. A côté (fig. 6) est une image de saint Christophe qui s'en rapproche beaucoup par le caractère; elle est placée à la même hauteur au-dessus du sol et forme, avec son fond jaune semé de dessins au pochoir (fig. 7 et 8), une sorte de tableau qui ne se rattache à aucun système de décoration, et qui suit les contours d'un pilier du XIIIe siècle dans l'église de Cunot (Maine-et-Loire).

Les figures 9 et 10 montrent deux pochoirs de la même époque, le premier pris dans l'église de Bruyères (Aisne), le second dans une église abandonnée à Saint-Pierre-le-Moutier (Nièvre).

Viennent ensuite des jeux de fonds qui, par leur disposition, donnent des variantes de ceux de Kermaria. La figure 3 est prise sur une des pierres commémoratives placées par Charles V à Sainte-Catherine du Val-des-Écoliers en 1376 [2]. La figure 4 sert de fond à un Christ en croix, à demi effacé, peint dans une chapelle de la cathédrale de Nevers, côté sud. La figure 5 remplit les vides de l'un des six lobes du XIIIe siècle, au centre duquel sont peintes les armes de Robert de Lenoncourt, archevêque de Reims, de 1509 à 1532.

[1] Le poème de la danse des morts et le dict des trois morts et des trois vifs se trouvent au complet dans l'ouvrage de MM. Leroux de Lincy et Tisserand, *Paris et ses Historiens aux* XIVe *et* XVe *siècles* (1867). Imprimerie impériale.

[2] Elles représentent les sergents d'armes du pont de Bouvines et rappellent leur vœu en cas de victoire. Ces pierres sont conservées depuis 1777 dans la basilique de Saint-Denis.

appris a danser
sauvage

Patriache pour basse chère
nous acpones estre quitte
vostre double croix qu'avez chère
ung autre aura. ceste egnille
ne pays plus en dignille
ja ne serés pappe de Rome
pour rendre compte estre cite
folle esperance dechoit l'ame

Bien parchoi, que mondais homes
moult dechu pour dire le vay
mes joyes tournent en douleur
et que vault tant de honneur avoir
trop hault monter mes pas savoir
haults estas gastent les nombre
mes pou le veulent parce von
a hault monter le faits encombre

a la danse
les plus for
mort pro
rien n'y va
ne fort arm
d'un coupe
rien n'est



XV[e] SIÈCLE



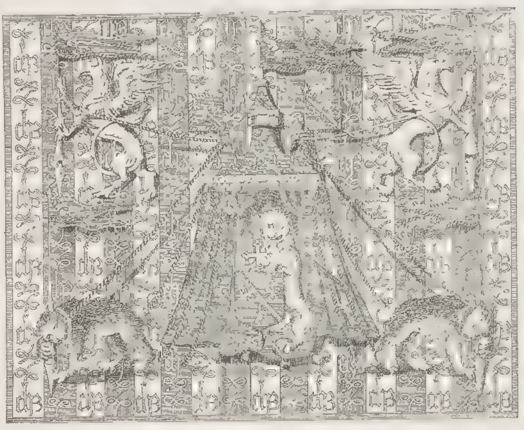


A. — Métope du plafond de Capestang.

Les plafonds peints antérieurs à la Renaissance sont très rares, et, après ceux de la Commanderie du temple à Metz, et du cloître de Fréjus, nous ne connaissons, en France, que celui dont on voit les restes dans une salle du château de Capestang.

Comme tous les plafonds de cette époque, il est composé de maîtresses poutres et de poutrelles portant un plancher calfeutré par des couvre-joints.

Les détails que nous donnons de ces divers éléments nous dispensent d'une longue description (fig. 1 et 2). Nous ferons pourtant remarquer les petites scènes peintes dans ces sortes de métopes laissées entre les extrémités des poutrelles à leur rencontre avec la maîtresse poutre (fig. 3 et 4, A).



B. — Peinture aux armes du cardinal Charles de Bourbon, autrefois dans la cathédrale de Lyon.

Ces sujets à petite échelle jouent bien le même rôle que ceux qui ornent les métopes des plafonds de Metz et de Fréjus. Il est probable que, si un plus grand nombre de plafonds peints était parvenu jusqu'à nous, nous aurions partout retrouvé cette disposition.

Il est intéressant de constater qu'à deux siècles de distance, et dans des lieux très éloignés, les mêmes données décoratives se retrouvaient. La raison en est que la construction des planchers n'ayant pas changé, la décoration, qui lui est toujours liée si intimement, est restée la même.

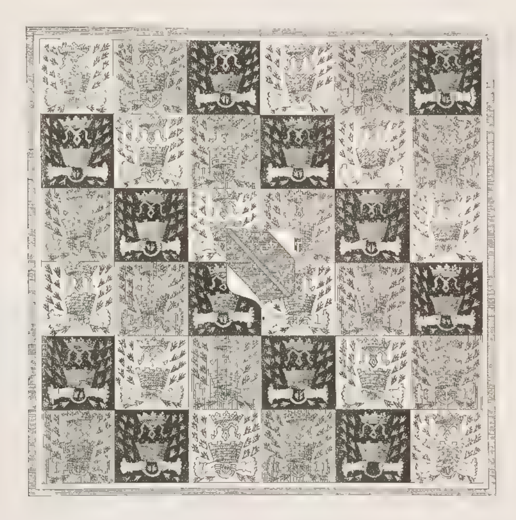
La muraille de la salle du château de Capestang porte pour toute décoration un tracé d'appareil dont l'effet était insuffisant pour soutenir celui d'une harmonie aussi riche que celle du plafond. Nous y voyons la preuve que cette muraille était ordinairement recouverte par des tapisseries.

Une autre salle du château est décorée, comme cela se pratiquait souvent, de

peintures imitant une tenture armoriée (fig. 8). Cette salle était coupée par un arc retombant sur un cul-de-lampe sculpté en forme de tête. L'intrados de cet arc était décoré d'écussons aux mêmes armes que la tapisserie, encadrés dans des médaillons quadrilobes (fig. 9). Les peintures (fig. 5, 6 et 7) ont été relevées dans le même monument.

L'usage des tapisseries de haute lisse devenant d'un usage fréquent au xve siècle, la peinture les imita souvent par raison d'économie.

Au château d'Aincourt (Seine-et-Oise) se trouve une salle peinte d'après ce système; elle est fort délabrée, mais complète comme décoration.



C. Peinture aux armes de Regnaud, bâtard de Bourbon

Les murs sont couverts de bandes perpendiculaires, alternativement rouges, jaunes et noires. Les solives du plafond étaient jaunes et rouges.

Sur le mur qui fait face à la cheminée, et posée sur la tenture, à peine visible sur cette face, est peinte une scène de chasse imitant les tapisseries du temps.

Clerambault, dans les relevés coloriés qu'il a faits des documents relatifs à la maison de Bourbon, nous a conservé deux imitations de tapisseries : l'une représente les armoiries du cardinal Charles de Bourbon; elle était peinte dans une chapelle de l'église cathédrale de Lyon (B); l'autre (C) est aux armes de Regnaud, bâtard de Bourbon, archevêque de Narbonne, mort en 1482. Clerambault n'indique pas où elle est peinte.

Parmi ces imitations de tentures, nous citerons celle qu'on voit dans une chapelle latérale de la cathédrale de Nevers (D et fig. 10). C'est un semis de ces fleurs indigènes, œillets, campanules, bluets, si souvent représentées dans les tapisseries au xive et au xve siècle, qui sont là jetées au hasard sur un fond vermillon. Ce décor, d'une harmonie pleine d'imprévu, s'étend sur le mur séparatif

P. Gelis-Didot et H. Laffillée del.



Imprimerie réunies Éditeurs 3 rue Bonaparte

des chapelles jusqu'à la naissance des cintres. Sur le tout pend une imitation de draperie bleue, semée de fleurs de lis, retenue par des cordons. Cette draperie forme retable pour l'autel adossé à la paroi qui porte cette décoration.

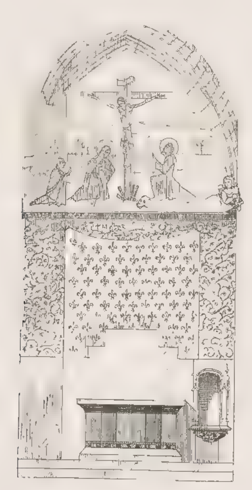
Au-dessus et dans le tympan ogival est peinte une scène du Crucifiement.

Dans la partie inférieure nous n'avons trouvé d'autres traces de couleur que celles qui restent de la tenture décorant l'autel. C'était une sorte de nappe composée de bandes alternativement bleues, rouges et blanches, et terminée par une frange aux mêmes couleurs.

Cette division par bandes de couleur est fréquente à la fin du xv[e] siècle. Nous l'avons reconnue dans les peintures du cardinal de Bourbon, à Lyon, où les bandes du fond sont, comme à Nevers, bleues, rouges et blanches, dans la salle du château d'Aincourt. Nous la retrouvons, agrémentée de plis ingénieux, dans une des sacristies de la cathédrale de Clermont (fig. 11).

A Bourges, dans la voûte d'une travée d'un des côtés de la cathédrale, on trouve les restes d'une décoration du xvi[e] siècle (fig. 12). Au lieu de ces interprétations de la nature qui sont le fond de l'art du Moyen âge, nous sommes en présence d'un essai de réalisme poussé aussi loin que l'on pouvait le faire à ce moment.

Cette peinture est du même genre que celle de Nevers. Exécutées dans des contrées voisines, ces deux œuvres doivent être de la même époque.



D. — Chapelle dans la cathédrale de Nevers.

XVe SIÈCLE



Après l'église de Kermaria, qui peut être considérée comme un des monuments les plus complets de la peinture en France au xve siècle, un seul édifice, en Bretagne, présente des restes importants de décoration : c'est l'église de Notre-Dame du Tertre, à Châtelaudren (Côtes-du-Nord).

A Kermaria, tout en donnant une grande part à la légende, l'artiste a su, avec un rare bonheur, la soumettre aux lois d'une décoration rationnelle; à Châtelaudren, il s'en est complètement affranchi.

Il avait à peindre une voûte semblable à celles qu'on rencontre dans tous les monuments de la Bretagne datant du xve siècle, c'est-à-dire la voûte en berceau ogival en lambris de chêne avec entraits et poinçons.

Les couvre-joints ayant été supprimés, il s'est trouvé en présence d'immenses surfaces sans divisions, imposées par les lignes de construction et parfaitement en rapport avec l'ampleur des sujets qu'il avait choisis.

Ces surfaces sont divisées en panneaux encadrés dans des arcatures très surbaissées, peintes en trompe-l'œil et disposées sur quatre rangs superposés de chaque côté de la voûte.

Les scènes représentées peuvent se diviser en trois parties.

La première comprend quatre-vingt-seize panneaux reproduisant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament; elle occupe toute la voûte du chœur.

La première rangée, en suivant l'ordre chronologique, est la rangée inférieure. Elle commence à droite du chevet, se dirige vers le portail et reprend sur l'autre pan de la voûte, en se dirigeant du côté opposé.

Il en est de même pour les autres rangées.

Le premier tableau de cette première partie représente le Père éternel bénissant; il est coiffé de la tiare, tel qu'on le représentait au xve siècle. Les neuf chœurs d'anges vêtus de blanc sont agenouillés devant lui.

Le second tableau, dont nous donnons un croquis (A), d'après le relevé de M. Lameire, représente la Chute des anges. Le Père éternel est assis sur un trône, au milieu de stalles disposées circulairement : les unes sont occupées par des anges des différents ordres de la hiérarchie céleste, les autres, vides, laissent apercevoir de petits diables velus qui semblent glisser de leurs sièges abandonnés.

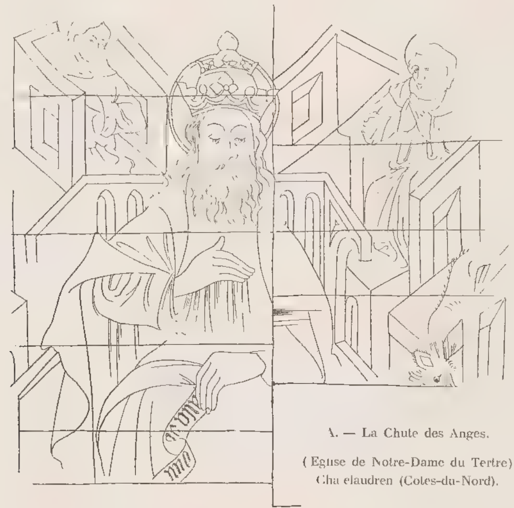
Le Père éternel est superbe d'attitude et quelques figures d'anges sont des merveilles de grâce.

La seconde partie occupe le pan est de la voûte du transept; elle se compose de dix-huit tableaux représentant des scènes de la vie de sainte Marguerite. Nous reproduisons deux de ces scènes (fig. 1).

La troisième partie, qui se compose également de dix-huit tableaux, est placée vis-à-vis de la deuxième et représente la légende de saint Olivier.

Les vides des différentes compositions sont remplis par des semis ou des damiers dont nous avons réuni les principaux motifs dans le bas de la figure 1.

Ces jeux de fond donnent une grande harmonie à l'ensemble, qui offre l'aspect d'une immense tapisserie [1].



A. — La Chute des Anges.

(Eglise de Notre-Dame du Tertre)
Chatelaudren (Cotes-du-Nord).

Les entraits, plus finement moulurés que de coutume, sont peints en blanc et rouge et terminés à leurs extrémités par des têtes de monstre, sculptées grossièrement dans la masse et peintes de tons crus (B).

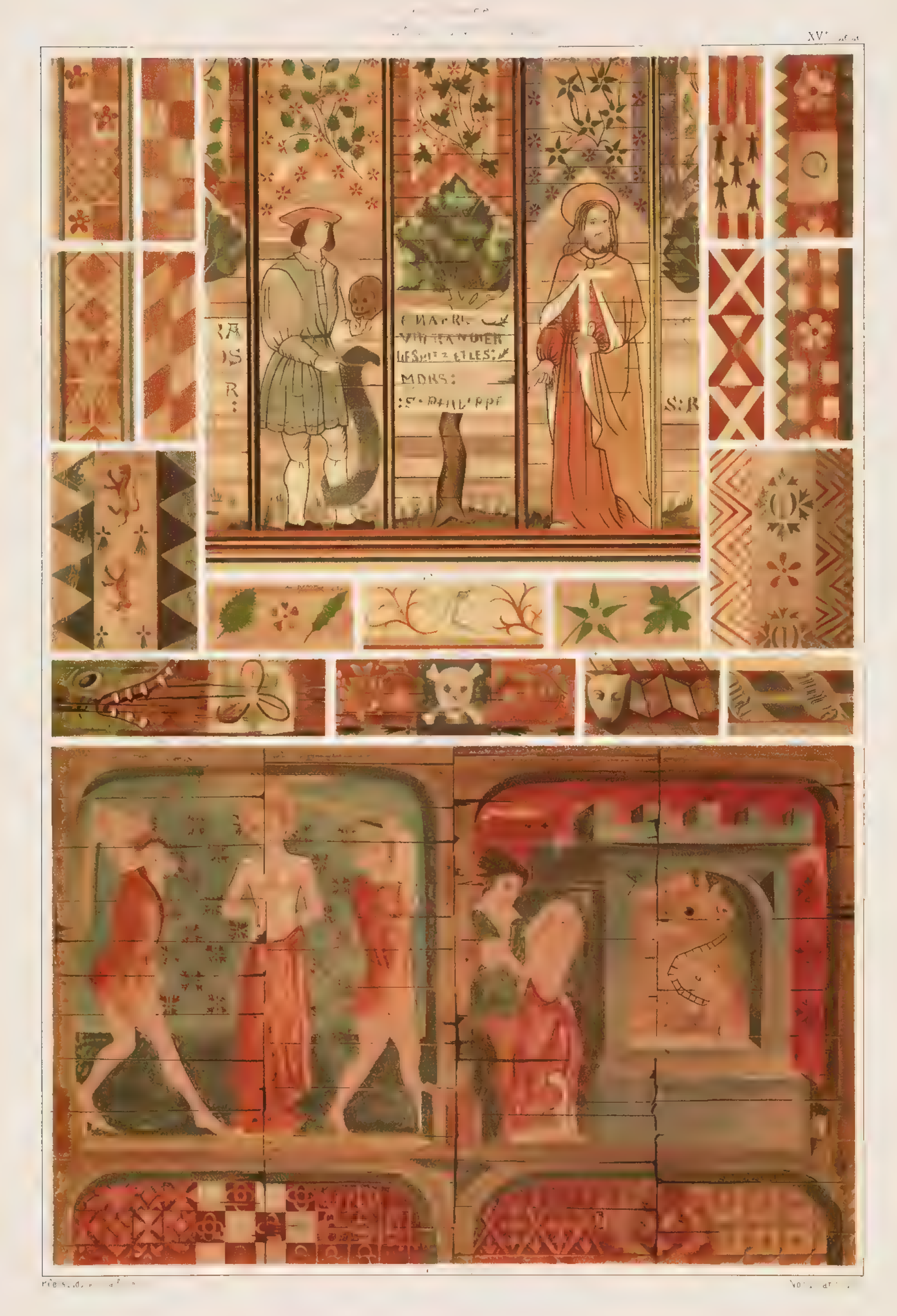
Nous ne saurions dire si là se bornait la décoration de l'édifice; nous n'avons trouvé sur les murailles aucune trace de couleur, si ce n'est une bande d'hermine d'environ $0^{m}30$ de hauteur, courant au-dessous de la sablière.

Dans l'église de Josselin (Finistère), nous avons constaté des traces de fresques sur les murs des deux chapelles servant aujourd'hui de sacristies. On y distingue une danse macabre et différentes scènes intéressantes pour l'histoire du costume. Ces scènes se déroulent sur plusieurs rangs séparés par des bandes où la devise « Pour ce qu'il me plaît » se trouve indéfiniment répétée.

L'enduit qui recouvre toute la surface du reste de l'église semble avoir été destiné à recevoir des peintures, mais son état de délabrement ne nous permet pas de l'affirmer.

En dehors des trois cas que nous venons de signaler, les églises de Bretagne, datant presque toutes de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe, ont été rarement peintes.

[1] M. Lameire a fait, pour la Commission des Monuments historiques, un relevé des plus scrupuleux de ces peintures. Les cent trente-deux tableaux dont il se compose sont reproduits à l'échelle de $0^{m}10$, quelques-uns des plus remarquables à l'échelle de $0^{m}30$.



Les édifices qui sont les types du genre, comme l'église de Roscoff, sont très riches en bois sculptés, mais n'ont jamais été peints.

Les voûtes en lambris ne présentent comme traces de couleur que celles des badigeons bleus semés d'étoiles d'or dont elles ont été récemment barbouillées.

Quelques petites églises pourtant offrent des exceptions intéressantes à signaler.

La peinture semble avoir ici pour but de rappeler, sur la voûte en bois produisant une tache sombre, les teintes claires de la muraille.

Les éléments de la construction sont redessinés au moyen de ces teintes brillantes.

Les poinçons sont décorés presque toujours de pièces d'armoiries (fig. 2, 3, 4, 5, 6 et 7), disposition que nous avons rencontrée déjà dans le Bourbonnais; les sablières ne sont pas peintes si elles sont sculptées, mais, si elles sont unies ou simplement moulurées, la peinture rappelle les formes adoptées par la sculpture.

Ce sont des banderoles portant souvent une invocation se répétant d'un bout à l'autre de l'édifice (fig. 8 et 9).

Les entraits, avec leurs inévitables têtes de monstres sculptées, reçoivent les tons que comporte un tel sujet. Quelquefois, directement au-dessous du poinçon, se voient une rosace (fig. 10) ou un écusson.

Dans l'ossuaire de Trégarantec (Finistère), cette place est occupée par une tête de mort et deux tibias d'où semblent s'échapper deux branches ou roses qui, sous forme de rinceaux, ornent la poutre d'un bout à l'autre (fig. 11).

En dehors de la Bretagne, mais dans le voisinage, et appartenant à un art similaire, l'église de Bazouges-sur-le-Loir (Sarthe) possède une voûte en bois peinte dans une gamme rendue très claire par le ton blanc qui forme le fond. La reproduction que nous en donnons nous dispense de tout commentaire (fig. 12).

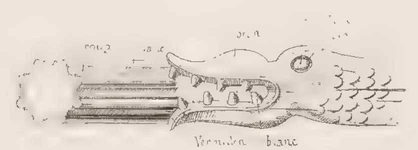
Faisons remarquer cependant le procédé par lequel sont obtenus les feuillages qui commencent au-dessus de la tête des personnages pour finir au sommet de la voûte.

Les différentes sortes de feuilles sont exécutées au pochoir (fig. 13, 14), placées au hasard, mais disposées toutefois de façon à éviter les trous et à pondérer l'ensemble. Elles sont ensuite reliées par un branchage gracieux et plein d'imprévu[1].

C'est une des applications les plus heureuses de ce procédé.

La figure 15 a été relevée dans l'église de Kermaria.

[1] Ce dessin est exécuté d'après le relevé que nous a obligeamment communiqué M. Renouard, artiste peintre, au Mans.



B — Detail des entraits dans l'église Notre-Dame du Tertre.

XVE SIÈCLE

†



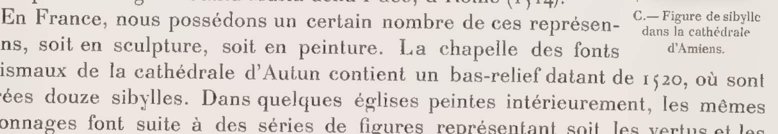
A B
Figures de sibylles dans la cathédrale d'Amiens.

L'obéissance aux oracles des sibylles est un des faits permanents de l'histoire des Romains. Cependant sur l'origine, la patrie et le nom de ces personnages semi-mythologiques règne une obscurité qui ne s'explique que par le soin qu'apportaient les prêtres du paganisme à dérouter les recherches de nature à jeter des doutes sur l'authenticité de prédictions qui, le plus souvent, n'avaient été publiées qu'après l'accomplissement des événements qu'elles étaient censées annoncer. Les auteurs anciens sont loin d'être d'accord à ce sujet. Suivant quelques-uns, il n'y aurait eu qu'une seule sibylle, qui vécut plus de mille ans et prit différents noms suivant les pays qu'elle habita successivement; d'autres en comptent jusqu'à douze et plus, ayant chacune leur légende. Les Pères de l'Église invoquèrent quelquefois l'autorité des oracles sibyllins dans lesquels ils trouvaient plutôt des arguments *ad hominem* contre les païens que des témoignages nécessaires en faveur du christianisme.

La Prose des Morts et la Prose de Noël ont gardé le souvenir de cette croyance, qui prit d'ailleurs peu de place dans la théologie.

Ce ne fut que pendant un temps très court, à la fin du xve siècle, au moment où l'étude de l'antiquité profane devenait en faveur, que les prophétesses païennes prirent dans l'iconographie chrétienne un rang qui ne tarda pas à égaler celui des prophètes sacrés.

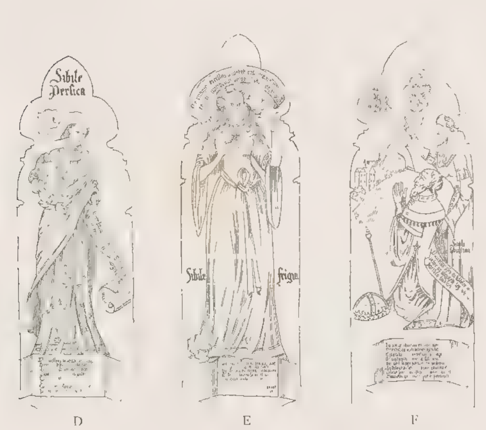
Dans beaucoup d'églises d'Italie, on trouve des représentations des sibylles, soit en sculpture, soit en peinture; les plus célèbres sont celles que Michel-Ange peignit en regard des prophètes dans les voussures de la chapelle Sixtine (1508) et celles dont Raphaël décora une chapelle de l'église Santa-Maria della Pace, à Rome (1514).



C.— Figure de sibylle dans la cathédrale d'Amiens.

En France, nous possédons un certain nombre de ces représentations, soit en sculpture, soit en peinture. La chapelle des fonts baptismaux de la cathédrale d'Autun contient un bas-relief datant de 1520, où sont figurées douze sibylles. Dans quelques églises peintes intérieurement, les mêmes personnages font suite à des séries de figures représentant soit les vertus et les vices, soit des personnifications de l'Oraison dominicale, telles qu'on les retrouve sur les marges d'un grand nombre de livres d'heures.

La plus belle représentation de ce genre est celle qui orne la chapelle Saint-Éloi, dans la cathédrale d'Amiens. Ces peintures furent longtemps couvertes par une boiserie qui, en même temps qu'elle les préserva d'une destruction possible ultérieure, n'en fut pas moins cause, au moment de son établissement, d'un grand nombre de dégradations. Depuis quarante ans, cette boiserie a disparu, et l'on peut admirer ces figures de sibylles, au nombre de huit : elles emplissent autant d'arcatures trilobées sur les vingt, qui, réparties en cinq travées, forment le soubassement de la chapelle. Les autres arcatures ont également été décorées de peintures ; mais elles sont plus endommagées que les premières, et elles ne présentent plus que quelques taches de couleur, souvent inexplicables. Par un hasard heureux, le sujet le moins maltraité nous permet de retrouver la date approximative de cette décoration. C'est une image d'Adrien de Henencourt, qui était chanoine dès 1472, et que l'on reconnaît à ses armes et à sa devise : *Tolle moras*, visibles sur le prie-Dieu devant lequel il est agenouillé[1]. La chapelle Saint-Éloi, dont il fut à plusieurs reprises le bienfaiteur et qu'il dota par testament d'*ung fief* qu'il avait *acquis à Vauviller, valant trente livres de rente et mieulx*, fut décorée de son vivant ; c'est donc à la fin du xve siècle qu'il faut placer la date de ces peintures.



Figures de sibylles dans la cathédrale d'Amiens.

Nous allons passer en revue ces huit figures dans l'ordre qu'elles occupent et en commençant par la gauche.

1° La sibylle Agrippa (A) est drapée dans un manteau rouge qui laisse voir une robe également rouge, elle est coiffée d'une couronne d'or garnie de pierreries, et tient dans la main un phylactère. L'écusson, en forme de parchemin plié sur lequel elle est posée, porte une inscription très mutilée.

2° La sibylle *Lybique* (B), dans une attitude plus mouvementée, semble lire sur le phylactère qui environne sa tête comme une auréole. Elle est vêtue d'une robe bleue, posée sur une jupe rouge. Le corsage, très riche, est garni de pierreries. La coiffure se compose d'une couronne de verdure sous laquelle s'échappe la chevelure. L'inscription inférieure, presque complète, est la transcription en vers et en langue vulgaire de la prophétie inscrite en latin sur le phylactère.

3° La troisième arcade étant occupée par une porte dans la plus grande partie de sa hauteur, l'image s'est trouvée coupée à mi-corps (C). Le nom de la sibylle qu'elle représentait n'est pas visible, mais l'inscription qui surmonte habituellement d'autres représentations de cette figure est une des preuves de son identité : SIBILLA EUROPA ANNORUM QUINDECIM ET INTER CÆTERAS PULCHERRIMA.

(1) Nous empruntons une partie de ces renseignements aux *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie* (année 1845).


In ultima etate humiliabitur et humabitur proles diuina
Iacebit in feno agnus et puella officio educabitur
Vil au dernier age que deyte
Se humiliroit et que serait unie
Divinité avec humanité
Dont mellius agnel qui tout pucelle
Serait nourry et sa mere pucelle
La sibille romaine de ytallre
Prophetisa et dit tout en publique
Que Jhesucrist seroit nay de marie
Et que par tout y aurait paix unie
Sans nulz discords et inconveniens
Plus que jamais es jours saturniens

9

4° La sibylle Persique (D) porte un costume des plus riches, dont la forme indique la mode de la fin du XVe siècle. Cette figure est gauche de mouvement et d'un dessin médiocre.

5° La sibylle Frigie (E) (fig. 3), qui prophétisa *en son vieil âge*, comme l'indique l'inscription du cartouche inférieur, réunit tous les caractères de la vieillesse.

6° Érithrée est représentée (fig. 1) un glaive à la main et repose sur une sphère céleste. Au dire de certains auteurs, elle prophétisa la ruine du monde et la séparation des bons et des méchants au Jugement dernier. C'est ce qui explique les attributs qui l'accompagnent.

7° La sibylle de Cumes (fig. 2), vêtue d'un brillant costume garni de pierreries, porte deux livres qui ont trait à la légende suivante :

La sibylle s'était présentée devant Tarquin l'Ancien, pour traiter avec ce prince du prix de la sagesse et de la science profonde que renfermaient ses livres. Jaloux de posséder ces précieux recueils, Tarquin en avait demandé le prix. « Cent écus d'or, » avait-elle répondu; et, comme le roi hésitait, la fière Cumane jeta elle-même au feu trois des neuf livres qu'elle portait. « Et les six autres? » avait repris le roi étonné. « Cent écus d'or. » Et comme on ne répondait que par des exclamations de surprise, trois autres volumes sont immédiatement livrés aux flammes. L'histoire raconte que, se gardant bien de marchander davantage, Tarquin s'empressa d'offrir le prix des trois qui restaient. C'était encore cent écus d'or. Notre sibylle en a conservé deux : l'un est fermé dans sa main droite; sur les pages du second, qu'elle tient ouvert sur son sein, on lit le célèbre oracle que Virgile aurait emprunté d'elle pour le transporter dans sa IVe églogue, au dire des partisans de l'authenticité des oracles sibyllins.

8° La dernière figure de cette série est une des plus curieuses. C'est celle de la sibylle Tiburtine (F) expliquant un rêve qu'avait fait l'empereur Auguste. La scène semble être le commentaire de ces paroles : « *Dans ces jours-là, une femme se lèvera du côté du Midi; elle sera de la race des Hébreux et s'appellera Marie.* »

Toutes ces figures ont environ $1^{m}50$ de hauteur et n'occupent qu'une partie de la hauteur du fond de l'arcature; la partie inférieure, jusqu'à 1 mètre environ, est nue, soit qu'elle n'ait jamais été peinte, soit que sa décoration ait été grattée.

Ces peintures sont exécutées par un procédé analogue à la peinture à l'huile, mais qui comporte l'emploi de résine dans une large mesure. Elles se soulèvent en écailles et sont excessivement fragiles.

Les triangles curvilignes compris entre les ogives des arcatures sont occupés par de petits trilobes renversés très profonds, au fond desquels sont peintes des têtes assez grossièrement exécutées.

L'architecture ne semble pas avoir reçu de coloration.

XVIE SIÈCLE



Les quelques travées qui composent la clôture inachevée du chœur de la cathédrale d'Amiens sont d'époques différentes.

Des manuscrits conservés dans les archives du chapitre donnent les dates de leur construction qui semblerait avoir eu lieu à mesure que l'apport des dons successifs, qui devaient en couvrir les frais, en permettait l'exécution.

A défaut de preuves aussi précises, les différences que l'on peut constater dans le faire de la sculpture, les détails du costume et le parti de coloration, suffisent pour rendre vraisemblable cette assertion.

Chaque travée est formée d'une arcature finement découpée, posée sur un soubassement élevé.

Cette arcature est composée de quatre motifs formant des niches assez profondes, où prennent place des scènes très mouvementées dans lesquelles figurent un grand nombre de personnages sculptés en ronde bosse et brillamment coloriés.

La partie architecturale de cette arcature ne varie pas et conserve le ton blanc de la pierre, mais il n'en est pas de même de la décoration faiblement en relief, occupant le soubassement, qui offre des variantes fort intéressantes au point de vue de la sculpture et de la polychromie.

La première travée fut élevée en 1489, après la mort de Ferry de Beauvoir, dont elle est en quelque sorte le monument commémoratif; l'arcature supérieure porte les écussons des Beauvoir et de familles qui lui sont alliées [1].

Dans une niche très surbaissée, percée dans le soubassement, se voit la statue couchée de Ferry de Beauvoir.

Encadrées par l'arcature, sont représentées des scènes de la vie de saint Firmin, premier évêque d'Amiens, décapité en 287 par ordre de Valerius Sebastianus, magistrat romain.

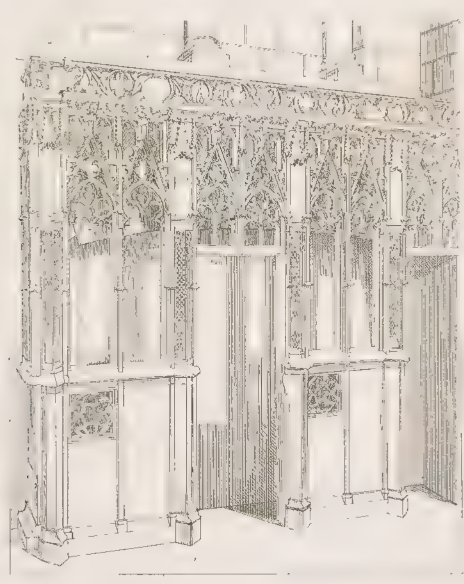
L'or appliqué en plein, et couvert d'arabesques noires, domine dans la décoration des personnages du premier plan, et le jeu des tons ne présente pas assez d'intérêt pour que nous ayons songé à reproduire cette travée. Dans le soubassement, la combinaison de la décoration en relief et de la peinture offre une disposition curieuse, mais sans grand effet décoratif. Les petites figures d'apôtres peintes sur le fond de la niche sont intéressantes à examiner en détail; on y remarque la tendance au réalisme qui caractérise l'art de cette époque.

[1] L'écu le plus complet porte au 1 et 4 de Henencourt, au 2 et 3 de Beauvoir; sur le tout de Mailly-Conty. Les autres écussons sont les armes pleines ou écartelées des familles qui ne sont représentées dans celui-ci que par des quartiers.

La statue couchée est enveloppée dans un manteau doré couvert d'arabesques en noir.

Au-dessous, une sorte de très riche tapis à fond d'or semé de grenades (fig. 12 de la planche suivante)[1] porte des médaillons contenant les symboles évangéliques; ces médaillons cantonnent une croix blanche au centre de laquelle se voit l'agneau pascal.

La seconde travée, par ordre chronologique, date de 1530 et recouvre les restes de André de Henencourt.



A. — Clôture de la chapelle vieille, à Souvigny (Allier).

C'est celle que nous reproduisons en couleurs, et, si nous l'avons choisie, c'est qu'elle offre un parti de coloration plus tranché et par conséquent un sujet d'études plus étendu.

Les scènes enfermées dans l'arcature représentent l'invention des reliques de saint Firmin.

Les personnages, plus grands que ceux de la travée précédente, sont coloriés d'une façon moins uniforme; l'or est non seulement employé comme fond dans les vêtements, mais il y paraît sous forme de semis (fig. 7, 9, 10 de la planche qui suit), ou d'arabesques (fig. 6 et 11 de la même planche) jetés sur des fonds diversement colorés.

Le soubassement, où se voit dans une niche la statue d'André de Henencourt, est décoré de treize petits médaillons contenant des scènes diverses coloriées de la même façon que celles de la partie supérieure.

[1] Nous avons reporté les fragments relevés dans les différentes travées sur la planche suivante, ayant pour signe « une Grenade ».





Les intervalles compris entre les médaillons laissent voir un jeu de fond noir sur rouge pourpre d'un très bel effet.

Le dessin, copié comme tous les motifs de la décoration de cette clôture sur des tissus de l'époque, est exécuté très librement, à la pointe du pinceau, sans le secours du pochoir ni du poncif. De là cet imprévu qui, loin d'être un défaut, ajoute à son charme.

Nous avons vu que la peinture ne s'étend pas sur la partie architecturale de l'arcature, c'est là certainement un effet cherché, et cette dentelle de pierre blanche encadre admirablement cette page curieuse d'enluminure.

Le cas n'étant plus le même pour les détails d'architecture qui contournent la niche du soubassement, ils ont reçu les tons vifs que la tradition indiquait comme convenant le mieux à ces formes. En examinant un grand nombre d'édicules peints, tels que clôtures, autels, tombeaux, cheminées, nous avons constaté que les mêmes formes appelaient les mêmes tons.

L'or s'appliquait sur la sculpture d'ornement et redessinait les lignes d'architecture en brillant sur les membres de moulure les plus saillants et sur la pointe des clochetons.

Le vermillon emplissait le plus souvent les parties les moins en lumière, les gorges profondes des profils du xve siècle, en donnant aux ombres beaucoup de transparence et de chaleur.

Le vert et le bleu, employés également pour les moulures, s'étendaient sur des surfaces plus larges; ils emplissaient les niches, le fond des arcatures ou des bas-reliefs.

Une clôture de la fin du xve siècle, dans l'église de Souvigny (Allier) (A et fig. 15 de la planche suivante), nous offre un exemple de ces édicules peints et dorés participant du mobilier par la minutie de leurs détails et leurs petites dimensions.

XVI[e] SIÈCLE





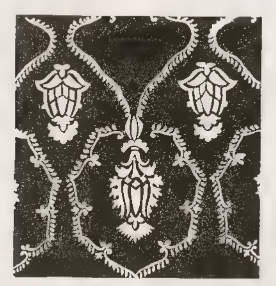
A. — Étoffe du xv[e] siècle.

Les travées les moins anciennes de la clôture du chœur de la cathédrale d'Amiens sont les deux que l'on voit du côté de l'Évangile ; elles datent de 1531, comme l'indique une inscription peinte [1].

Les scènes enfermées dans leurs arcatures sont empruntées à la vie de saint Jean-Baptiste et figurées par des personnages en moins grand nombre et de plus grandes dimensions que ceux des autres travées.

Ces personnages sont peints et dorés.

Les soubassements sont ornés de médaillons également peints ; l'un de ces soubassements est en outre couvert d'un jeu de fonds, exécuté au pochoir, imitant une étoffe terminée par une frange (fig. 14 et 14 *bis*).



B. — Etoffe du xv[e] siècle.



C. — Etoffe du xv[e] siècle.

En peignant les vêtements des personnages, le peintre ne pouvait mieux faire que de s'inspirer des étoffes du temps, c'est ce qu'il fit, et les quelques motifs qui composent notre planche peuvent se rattacher à différents types adoptés par les tisserands du xv[e] et du xvi[e] siècle.

[1] Les peintures des clôtures d'Amiens ont été restaurées au milieu de ce siècle, par M. Lebel, dont le travail a consisté à raccorder les parties usées, de sorte que les tons primitifs paraissent encore en bien des points.

L'ouvrage de M. Dupont-Auberville[1] nous a fourni quelques-uns de ces types que nous reproduisons en noir (A, B, C, D, E, F).

Leur origine n'est pas douteuse. Dès la fin du XIVe et au commencement du XVe siècle, nous voyons apparaître des motifs semblables dans les peintures des écoles



D. — Étoffe du XVe siècle.

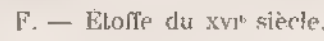


E. — Étoffe du XVIe siècle.

de Sienne et de Pise. Ce sont, le plus souvent, des arabesques noires sur or enrichissant les vêtements des personnages ou les fonds des tableaux.

Nous les retrouvons pendant tout le XVe siècle.





F. — Étoffe du XVIe siècle.



G. — Jeu de fonds dans la cathédrale de Lisieux.

Un grand médaillon en terre cuite, par Lucas della Robbia, qui mourut, comme on le sait, en 1463, nous fournit un exemple d'ornement du même style.

Il représente une Assomption, et le manteau de la Vierge est orné de la grenade colorée en différents tons.

[1] *L'ornement des tissus*, par Dupont-Auberville, recueil historique et pratique, précieux en excellents documents, auquel nous ferons de fréquents emprunts.



Au xvie siècle, les peintures de Raphaël et de Véronèse nous montrent le même motif n'ayant subi aucune transformation.

Mais ces formes n'avaient pas pris naissance en Italie, elles venaient d'Orient.

L'engouement public pour les tissus de cette provenance empêcha l'art du tisserand de se créer une originalité, et, bien que leurs procédés matériels eussent atteint le plus haut degré de perfection, les fabriques d'Italie, dont la réputation était européenne, durent s'astreindre à copier des tissus orientaux.

Les peintures d'Amiens ne sont pas les seuls exemples de cette application du dessin des tissus à la décoration peinte. Nous en avons donné un certain nombre, entre autres dans la planche ayant pour signe « les Ossements ».

L'ornement qui entre dans toutes ces compositions est celui auquel on est convenu de donner le nom de grenade, bien qu'il affecte souvent la forme d'une fleur de chardon. Il offre des variantes à l'infini et alterne fréquemment avec des fleurons ayant d'autres formes se rapprochant quelquefois beaucoup de la fleur de lis (fig. 1).

Chaque motif est inscrit dans les mailles d'une sorte de réseau formé par des bandes sinueuses tangentes en des points réguliers. Sur ces points de contact se trouve une sorte de nœud affectant souvent la forme d'une couronne (D, E, F).

Dans l'église Saint-Jacques de Lisieux (Calvados), nous avons observé un jeu de fond noir sur vert se rapportant à ce système (G); il sert de fond à une représentation de la Trinité.

La décoration de l'une des tours du château de Coucy est un des exemples curieux de ce genre de peinture. Nous en avons donné un croquis dans la notice de la planche ayant pour signe « le Lion ».

Les figures 1, 14 et 14 bis sont empruntées à la décoration des soubassements des clôtures de la cathédrale d'Amiens.

Les figures 5, 6, 11, 12, 13, aux vêtements des statuettes peintes de cette clôture; les figures 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, sont des jeux de fonds relevés sur les mêmes statuettes.

La figure 15 représente un fragment de la clôture de la chapelle vieille, à Souvigny (Allier), dont nous donnons un croquis d'ensemble dans la notice ayant pour signe « le Maillet ».

Cette clôture est de la fin du xve siècle.

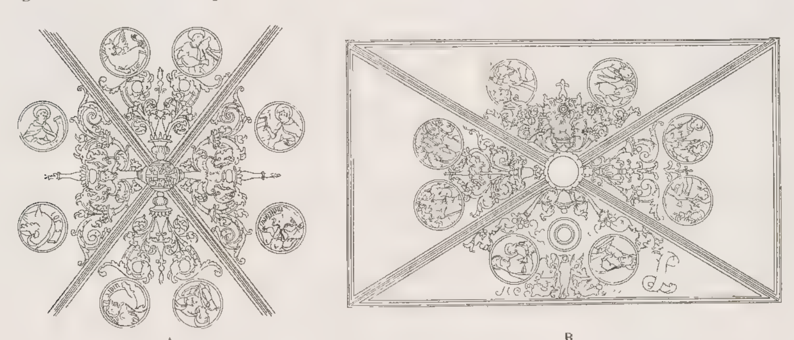
XV[e]-XVI[e] SIÈCLES



Les clefs de voûte furent pendant tout le moyen âge, mais surtout à la fin du xv[e] et au commencement du xvi[e] siècle, un point important de la construction et un prétexte à décoration pour le sculpteur.

C'est de cette époque que datent les admirables clefs pendantes de Saint-Gervais et Saint-Protais, à Paris, et de Saint-Pierre, à Caen.

L'absence de chapiteau entraînant la suppression de cette ligne importante d'architecture qui indique la naissance des cintres, toute la richesse s'est portée vers la partie supérieure de la voûte. La peinture, avec ses moyens à elle, s'est conformée à cette nouvelle règle. Non seulement la clef proprement dite et l'amorce des nervures sont peintes de tons plats ou d'armoiries disposées comme elles l'étaient aux époques précédentes, mais l'angle compris entre deux de ces nervures donne souvent naissance à un épanouissement de feuillages ou d'ornements architecturaux qui s'étendent parfois sur toute la voûte, comme nous le voyons dans l'église de Vaucelles, près de Caen (A et B).



A B

Peintures de la voûte de l'église de Vaucelles, près Caen.

La clef de voûte qu'on voit dans une des chapelles latérales de la cathédrale de Bourges est traitée entièrement comme l'eût été une clef du xiii[e] siècle (fig. 1 et 2). Les armoiries sont sculptées et peintes dans un écusson engrêlé et sont répétées sur les amorces des arêtiers. La voûte est blanche ainsi que le reste des nervures, lesquelles retombent sur des culs-de-lampe dorés et peints. L'intrados très large de l'arc d'entrée porte un rinceau jaune et vert sur fond rouge.

A Saint-Pol de Léon la voûte de la croisée a été peinte au commencement du xvi[e] siècle. La clef (fig. 3 et 4) porte un écusson peint. Le fond de la voûte (fig. 5) étant décoré, les nervures ne pouvaient rester blanches; aussi leurs différents corps

de moulure sont-ils peints de tons qui s'étendent jusqu'à peu de distance de la clef, et qui, arrivés là, se modifient de façon à observer cette règle qui veut que les amorces des arêtes tranchent sur le reste.

Les angles compris entre ces nervures sont divisés par des bandes portant une inscription qui se répète indéfiniment. Huit écussons, portés chacun par deux anges, occupent le centre des huit pans triangulaires de la voûte. Les vides sont remplis par des rameaux autour desquels s'enroulent des phylactères portant la même inscription que la bande du sommet.

Cette inscription se voit également sur une bande tracée au sommet de la voûte du chœur.

Dans l'église Saint-Jacques, à Lisieux, les clefs de voûte sont l'unique décoration de la partie supérieure de la nef (fig. 6 et 7). Les amorces des arêtiers sont peintes, et, dans l'angle compris entre deux, s'épanouit un ornement dont les formes appartiennent à la Renaissance.

Une de ces clefs porte la date de 1552.

Sur les piliers circulaires de la nef étaient peints quelques tableaux, maintenant très effacés, encadrés d'architecture en grisaille dans les formes de la Renaissance.

Dans l'église de Coucy-la-Ville est une chapelle dédiée à saint Antoine, occupant le bras sud du transept. Elle est couverte par quatre voûtes d'arêtes retombant sur un pilier central. Ces voûtes n'ont pas de clefs sculptées, mais la peinture y supplée (fig. 8 et 9). Les amorces des arêtiers sont peintes, et, sur la partie plane du profil, se voit le mot ANTONIUS en caractères un peu confus de la fin du xv[e] siècle. Du centre rayonnent quatre branches vertes chargées de fruits ou de fleurs jaunes.



C. — Saint Christophe et saint Sébastien.
Médaillon des voûtes de l'église de Vaucelles

Les triangles sont occupés par des figures d'anges porteurs d'instruments de musique.

Toutes ces peintures sont très claires. Un badigeon blanc en forme le fond, et les figures ou les ornements, dans des tons pâles, sont dessinés par des traits noirs ou blancs qui ajoutent à la légèreté de l'ensemble.

Ce parti, simple et économique, n'a jamais atteint un grand effet, mais il a produit des décorations légères, très agréables à l'œil.

Les peintures de l'église de Vaucelles (Calvados) sont une application de ce système. Les personnages des médaillons sont obtenus, comme le reste, au moyen de teintes plates à la détrempe et sont redessinés en noir (C).

Ce sont des images de saints, patrons reconnus de la confrérie de Saint-Michel, dont la dénomination se trouve dans les statuts de cette association qui date de 1446 [1].

Un autre exemple de décoration sur fond blanc se trouve peint dans l'église de Roussines (Indre).

Les Vertus triomphant des Vices se voient dans les triangles de la voûte (D) de cette petite chapelle; les vides sont remplis par des rosaces reliées par de légers rinceaux.

[1] Nous avons établi les dessins représentant la voûte de l'église de Vaucelles d'après les documents qui nous ont été communiqués par M. Aimé Jacquier, de Caen.



La même harmonie claire se retrouvait parfois sur les parois verticales. Nous en pouvons citer comme exemple la décoration inspirée d'une étoffe du temps qui se voit à l'intérieur d'une des tours du château de Coucy (fig. 10). Quand il s'agissait d'une église, le plus souvent, le reste de l'édifice était couvert d'un badigeon blanc, et, dans la partie inférieure, se voyaient des tableaux isolés, comme dans l'église Saint-Jacques de Lisieux, ou des croix de consécration comme dans celle d'Escorpain (Eure-et-Loir).

L'une des croix que nous reproduisons provient de l'église de Gisors (Eure) (fig. 11); l'autre, de la chapelle de l'hôtel de Cluny, à Paris (fig. 12).

Le fleuron (fig. 13) qui complète la planche fait partie d'un semis, dans l'église de Cunault (Maine-et-Loire).



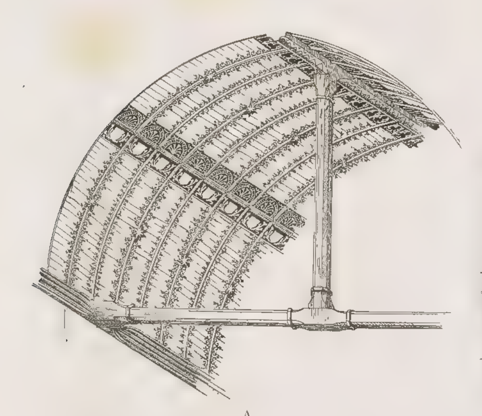
D. — Peinture sur la voûte de l'église de Roussines (Indre).

XVI[e] SIÈCLE



Nous avons réuni dans cette planche plusieurs exemples de décoration de voûtes lambrissées datant du XVI[e] siècle.

Elles sont obtenues, pour la plupart, à l'aide de pochoirs et ne comportent qu'une harmonie des plus simples. Deux ou trois tons seulement servent à redessiner les principales lignes de la construction et, si nous rencontrons par place quelques tons secondaires, ils sont là sous forme de retouches



A

Voûte de l'église de Baillou-sur-Loire.

B C

Écussons dans le lambris de Saint Ayoul, de Provins

et pour atténuer la sécheresse qui résulte souvent du rapprochement de tons très tranchés appliqués par un procédé mécanique; c'est ainsi que, dans la voûte de l'église de Baillou-sur-Loire (Loir-et-Cher) (F. 1, 2, 3, 4, 5), où le jeu du blanc et du noir sur le fond du bois apparent produit tout l'effet, le rouge et le jaune n'ont que la valeur d'un appoint harmonique. Ils forment la seule décoration du poinçon de l'entrait et de la sablière (F. 4 et 5), se détachant dans l'espace ou sur la maçonnerie et attirant suffisamment le regard pour que l'artiste n'ait pas cru devoir les redessiner par des tons violents, comme il l'a fait pour les autres éléments de la charpente.



D. — Rinceau dans l'église de Yainville

Cette voûte présente une disposition particulière (A) qui consiste dans la division de chaque branche de l'ogive par une bande ornée, peu motivée il est vrai, si ce n'est par le besoin d'enrichir la composition. Cette sorte de litre de couleur noire

est décorée d'écussons blancs entourés de feuillages de chicorée très conventionnels, surmontés de demi-cercles contenant des feuillages de même espèce également blancs. Le faîtage est orné de chanfreins peints en blanc, chevronnés de noir, bordés de filets rouges et jaunes.

La sablière porte un large chanfrein refouillé de plusieurs canaux remplis par des tons clairs.

Des étoiles de bois découpé, peintes en jaune et serties de noir, sont placées sur les couvre-joints de deux en deux. Elles sont au nombre de deux dans la hauteur et ornent les intervalles compris entre le faîtage, la sablière et la bande intermédiaire.

Tous ces éléments réunis composent un ensemble des plus brillants.

E. — Travée de lambris du chœur de l'église Saint-Ayoul (Provins).

Dans l'église de Saint-Ayoul à Provins, nous voyons deux partis de coloration appliqués au même vaisseau.

La voûte de la nef, dont le ton du bois reste apparent, porte une série de pochoirs d'un seul ton brun foncé. Les bardeaux descendent ici jusqu'à la rencontre de la charpente et de la maçonnerie. Ils cachent entièrement la sablière, mais cette ligne importante de la construction est figurée par une bande ornée de fleurs de lys où le pochoir forme le fond sur lequel le dessin, de la couleur du bois naturel, ressort en clair.


F. — Église d'Escorpain

Chaque forme est indiquée par les deux larges bandes d'ornement qui accompagnent de chaque côté le couvre-joint correspondant qui, lui-même, est peint de tons vifs changeant à chaque travée.

Ces bandes s'interrompent à une certaine distance du faîtage pour laisser place à une étoile brune rayonnant autour de l'extrémité du poinçon.

Les couvre-joints intermédiaires ne sont pas peints, mais ils sont bordés par deux cours d'ornements au pochoir.

Vers le milieu de la courbe, une série d'écussons (B) (C) vient prendre place dans l'intervalle des couvre-joints en brochant sur l'ornement ou en l'interrompant.

Le faîtage est orné de fleurons bruns sur fond jaune.

Comme on peut en juger par notre dessin, la façon dont les ornements se relient entre eux est assez maladroite.

Tous les motifs sont composés d'un ou de plusieurs éléments que le décorateur appliquait à tous les programmes, les retournant dans tous les sens, sans autre souci que celui de couvrir la surface qui lui était livrée ; aussi rencontre-t-on souvent le même rinceau ornant tour à tour une frise, une colonne ou une archivolte. Celui que

[illegible]

XVIe Siècle



[illegible]

nous reproduisons (D) orne la naissance d'une voûte dans l'église de Yainville (Seine-Inférieure) et pourrait prendre place auprès de ceux que nous venons de décrire.

Le chœur de l'église de Saint-Ayoul, à Provins, transformé aujourd'hui en magasins à fourrages, était également voûté en bois. Le parti de coloration est ici inverse; c'est sur un fond pourpre général que se détachent en clair les ornements (fig. 7).

Les couvre-joints blancs correspondant aux entraits sont accompagnés de deux suites de pochoirs blancs également, et chaque travée de charpente ainsi indiquée porte dans son milieu un grand écusson encadré par une banderolle blanche (E).

Les parois verticales de cette partie du monument portent des traces de peinture sans intérêt décoratif.

L'église d'Escorpain (Eure-et-Loir) fut décorée en 1547, comme l'indiquait une inscription peinte sur le lambris [1]. Elle offrait un exemple assez complet de la décoration de la fin du moyen âge (F).

L'église est rectangulaire et voûtée en bois; les murs étaient recouverts d'un ton ocre jaune très pâle sur lequel se voyaient, de distance en distance, des croix de consécration brun rouge. Un soubassement du même ton s'élevait jusqu'à deux mètres du sol. Nous y avons remarqué des traces de draperies sans parvenir à déterminer si elles ne faisaient pas partie d'une décoration antérieure.

Sous la sablière, une bande rouge éclairée par un semis d'étoiles et de fleurons ocre jaune terminait la décoration de la partie verticale (fig. 12). Puis venait la voûte (fig. 8, 9, 10, et 11), pour laquelle était réservée toute la richesse décorative.

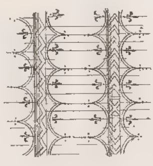
La sablière, finement moulurée, recevait une coloration présentant une certaine similitude avec celle de la même pièce de charpente dans l'église de Baillou.

Au-dessus de cette sablière, une bande d'ornements rappelait les formes en honneur à cette époque, telles que les coquilles, les archivoltes cannelées, etc. L'ornement près du faîtage, formé à peu près des mêmes éléments, figurait une sorte de lambrequin réuni à la bande du bas sur des couvre-joints de tons variés.

L'entrait (9), le faîtage (10), le poinçon (11), recevaient sur leurs faces des rappels de tons verts, blancs, rouges et jaunes qui dominaient dans l'ensemble.

Le croquis G représente un fragment de lambris décoré d'un dessin noir sur fond de bois. Nous l'avons plusieurs fois rencontré en Normandie.

(1) Le mauvais état de ces bardeaux a empêché leur conservation lors de la restauration de cette église Elle a été peinte à nouveau par M. Herstchap, qui s'est appliqué à conserver le caractère de l'ancienne décoration.



G

XVe-XVIe SIÈCLES



Le pochoir fut, dans le principe, un moyen de simplifier l'exécution d'un parti de décoration présentant un grand nombre de motifs semblables, mais composé en vue d'un emplacement déterminé.

On découpait dans une feuille de papier ou de métal mince les principaux éléments du dessin à reproduire, en ayant soin de ménager des points d'attache, puis, à l'aide de points de repère, on l'appliquait à l'emplacement voulu, tandis qu'avec un tampon on étendait la couleur qui se fixait sur les parties non recouvertes par la feuille découpée.

On obtenait ainsi un dessin interrompu dont on pouvait raccorder ensuite les éléments au moyen du pinceau.

Ce procédé, que tout le monde d'ailleurs connaît, est aussi ancien que le besoin auquel il répond.

Il permettait à l'artiste de réserver tous ses soins à la recherche de ses effets en simplifiant un travail matériel. Mais, comme il arrive toujours en pareil cas, le procédé finit par étouffer l'art. Les premiers manœuvres venus s'improvisèrent décorateurs, et, munis d'un certain nombre de pochoirs, ils parcoururent les provinces, exerçant leur industrie partout où le mauvais goût du public leur assurait un accueil favorable. Sans aucune tradition ni règle, ils couvrirent intérieurement les églises de motifs sans style jetés au hasard, et, partout où ils trouvaient un emplacement sur lequel pouvait s'appliquer un de leurs échantillons, ils l'adaptaient sans discernement.

Le Bourbonnais et l'Auvergne semblent surtout avoir servi de théâtre à leurs exploits, et c'est par centaines qu'on y rencontre les traces de cet art de décadence.

A Chateloy, près d'Hérisson (Allier), existe encore une vieille église entièrement couverte de peintures obtenues par le procédé que nous venons de décrire.

Tout l'intérieur a reçu un badigeon préparatoire sur lequel ont été tracés des joints d'appareils brun rouge. Les arcs, les dessous d'arcs (fig. 1, 2, 3, 6) et le sommet des voûtes étaient décorés de bandes d'ornements géométriques en rouge et en noir enfermées entre des galons de même couleur.

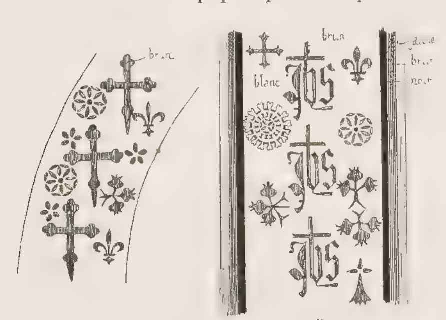
Les figures 9, 10 et 11 sont des bandes, relevées dans la même église.

Plusieurs motifs (fig. 5, 7, 8), occupant la face de quelques arcs ou leurs intrados, nous montrent une application plus artistique et en même temps plus rationnelle des pochoirs.

Ce sont des feuillages, des fleurons ou des graines, reliés ensemble par des linéaments assez gracieux tracés au pinceau.

Dans quelques travées, à hauteur d'homme, règne une large bande (fig. 4), qui nous montre jusqu'à quel point on peut pousser le mépris de la forme. Il est aisé de voir de quelle façon sa disposition a été obtenue.

Une feuille de papier pliée en quatre, tailladée au hasard, puis dépliée, donnait un certain nombre de trous disposés à peu près symétriquement. Il n'en fallait pas plus pour satisfaire l'œil peu délicat des décorateurs de cette contrée.



Face et dessous d'arc dans l'église de Chateloy (Allier)

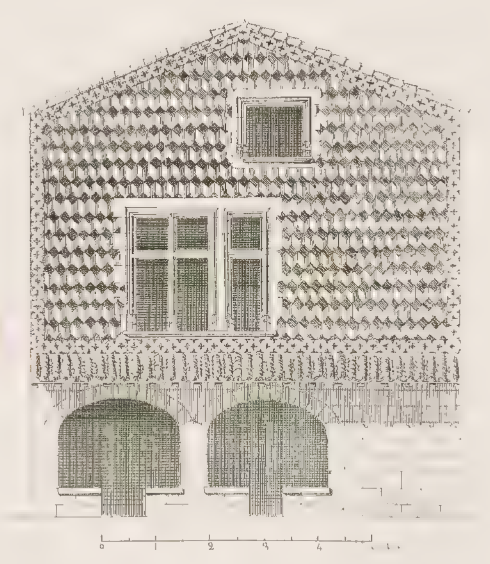
Dans d'autres cas, ils entassaient pêle-mêle dans certaines parties, soit sur la face (A), soit sur le dessous d'un arc (B), tous les motifs qu'ils pouvaient tirer de leurs cartons.

Ce système de décoration économique ne doit pourtant pas être absolument repoussé. Employé simultanément avec les moyens ordinaires, il a produit des œuvres charmantes, entre autres la partie supérieure de la voûte de Bazouges-sur-le-Loir.

Employé seul, mais avec discrétion et à propos, il a donné des ensembles, non pas gracieux, mais au moins corrects.

A Saint-Pierre-le-Moutier (Nièvre), nous avons trouvé dans une église du XVe siècle, transformée aujourd'hui en tuilerie, les traces d'une décoration exécutée sur ces données. Des motifs très simples se succèdent pour former des bandes qui contournent les arêtiers des voûtes et l'arête rentrante du sommet (fig. 12, 13, 14, 15, 16, 17). Un tracé d'appareil en rouge reliait ces différentes bandes et formait un tout très sobre.

L'église Saint-Georges de Clermont recevait une décoration du même genre ; nous en donnons les principaux motifs d'après les relevés de M. Mallay, architecte à Clermont.


C. — Façade de maison peinte à Montferrand (Puy-de-Dôme).

Ces bandes occupaient le sommet de la voûte entre les arêtiers ; à leur rencontre avec les nervures et avec les doubleaux, la bande extérieure seule se détachait pour suivre ces lignes d'architecture (fig. 18, 19, 20, 21, 24). Ce genre de décoration persista fort avant dans le XVIe siècle ; une travée de l'église des Minimes de Beauregard-



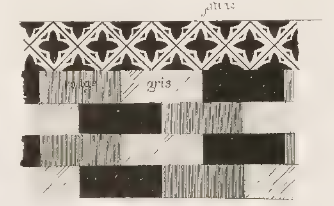
l'Évêque (Puy-de-Dôme) porte la date de la décoration — 20 Mày 1572. — Nous donnons (fig. 22 et 23) deux motifs relevés dans cette église, d'après les dessins de M. Mallay.

Parmi les applications du pochoir, une des plus intéressantes est celle qu'on en fit pour décorer extérieurement des maisons.

Il existe encore à Montferrand (Puy-de-Dôme) plusieurs maisons montrant des restes de peintures.

M. Mallay les a relevées, et c'est encore à son obligeance que nous devons les renseignements que nous donnons ici.

Sur une de ces maisons, rue des Cordeliers, un damier s'étend sur toute la façade (C), arrêté par une bordure jaune et noire (fig. 25).



D. — Debris de la façade d'une maison peinte à Montferrand (Puy-de-Dôme)

Dans une autre, la construction est simulée par un appareil où les pierres sont alternativement rouges, grises et noires (D); la même bordure contourne la façade.

Dans une troisième, le damier est remplacé par des joints blancs sur un fond gris foncé se rapprochant du ton de la pierre de Volvic, employée dans le pays; un bandeau jaune, portant un lourd rinceau modelé en rouge, régnait à la hauteur du plancher du premier étage (fig. 26)[1].

Ces trois cas n'étaient pas isolés, et nous croyons fermement qu'en principe toutes les maisons auvergnates étaient peintes, car, à une époque où les habitations d'une même contrée étaient construites sur le même modèle, jamais la fantaisie d'un individu n'aurait pris un parti aussi hardi s'il avait été contraire aux idées reçues.

D'ailleurs, les monuments du pays ne nous offrent-ils pas d'autres exemples de polychromie dans les mosaïques qui enrichissent leurs façades?

C'est là qu'il faut chercher le point de départ d'un usage qui était rationnel, puisqu'il concourait à établir un trait d'union entre les habitations des particuliers et les édifices publics.

Nous terminons notre notice par un croquis d'une bande peinte, exécutée au pochoir, dans l'église de Saint-Ignat (Puy-de-Dôme) (E).

[1] Les renseignements que M. Mallay, architecte diocésain à Clermont, nous a communiqués, sont empruntés à un grand ouvrage qu'il prépare, le *Dictionnaire d'Architecture du xe au xvie siècle dans l'Auvergne et le Velay*. Supplément au *Dictionnaire raisonné de l'Architecture*, de Viollet-le-Duc.



E. — Bande peinte dans l'église de Saint-Ignat (Puy-de-Dôme)

XVI[e] SIÈCLE



Il y a quelques années, au moment où l'on s'apprêtait à exécuter, dans une chapelle de la cathédrale de Reims, une décoration dans le style de ce monument, on découvrit sous le badigeon une ornementation complète remontant au commencement du xvi[e] siècle.

La conservation de ce document, qui présentait un intérêt historique plutôt qu'artistique, fut décidée, et l'Etat fit les frais de sa restauration.

Malgré la richesse du dessin et la puissance des moyens employés, l'ensemble est loin de satisfaire l'œil.

Il présente ce manque d'homogénéité qui caractérise les productions du commencement de la Renaissance en France, et qui tient à la façon dont opéraient les artistes de cette période de transformation et de tâtonnements.

Ils se contentaient d'appliquer sans grande logique des motifs empruntés à l'art italien, sur des compositions appartenant, par leurs grandes lignes, à notre art national.

Se livrant à l'étude de nouvelles formes, ils furent incapables de faire valoir, par la peinture, celles qu'ils venaient d'abandonner et qu'ils ne comprenaient déjà plus.

La science des harmonies produites par quelques tons plats juxtaposés, dont le xiii[e] siècle surtout eut le secret, était à jamais perdue, et un art nouveau, qui ne devait atteindre son entier développement qu'un demi-siècle plus tard, allait succéder à l'art du moyen âge, si simple, si rationnel dans ses moyens, et si imposant dans ses productions.

L'examen le plus superficiel de la décoration dont nous donnons les fragments, nous fait voir, en effet, que les poncifs et les pochoirs qui la composent ont été placés ici ou là, par cette seule raison que leurs dimensions étaient en rapport avec celles de la forme à couvrir. C'est ainsi que nous voyons des motifs (fig. 2 et 5) bien différents cependant par leur échelle, placés à la même distance de l'œil et voisins l'un de l'autre. Nous voyons aussi l'or, employé avec excès dans les arabesques des gros piliers (fig. 3), manquer absolument dans la fausse baie (fig. 4), où il serait pourtant bien nécessaire pour faire rentrer, dans l'ensemble, des tons dont la gamme est différente de tout le reste.

Ce qui ajoute encore à ce manque d'unité, c'est la variété des procédés matériels.

Nous ferons remarquer celui à l'aide duquel ont été obtenus plusieurs éléments tels que les lettres, les fleurs de lys et les rinceaux des figures 9, 10, 11.

Nous n'en connaissons que cet exemple.

Il consistait dans l'application, à l'aide de planches gravées, d'une feuille d'or ou de cuivre sur une feuille d'étain plus épaisse que l'on venait fixer à la place voulue.

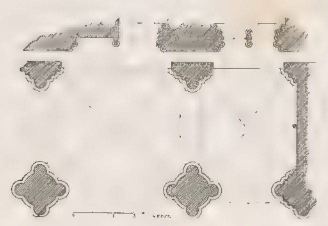
La surface du dessin était partagée entre deux systèmes de hachures en relief, tracées à angle droit, de sorte que, suivant la direction de la lumière, si les unes accrochaient au passage les rayons lumineux, les autres les laissaient glisser et qu'il en résultait une sorte de modelé.

La figure 1 montre la décoration des groupes de colonnettes engagées. Les figures 9, 10, 11, 12 donnent à plus grande échelle les éléments de cette ornementation.

La figure 3 montre les arabesques des gros piliers, dans les intervalles compris entre les quatre colonnes engagées, lesquelles étaient décorées d'un semis de fleurs de lys et des initiales de Robert de Lenoncourt, archevêque de Reims, de 1509 à 1532, qui fit exécuter ces peintures.

Nous donnons (fig. 2 et 5) les motifs qui ornent les ébrasements des fenêtres, les colonnettes de ces fenêtres (6 et 7) et un ébrasement secondaire (fig. 8).

Si nous avons choisi, comme exemple de cette époque, les peintures de cette chapelle, c'est qu'elles sont un exemple, aussi complet que possible, montrant les qualités et les défauts de la décoration de la première moitié du XVI[e] siècle quand on l'appliquait dans des édifices religieux d'une époque antérieure.

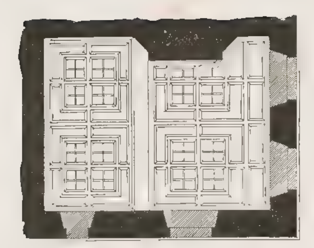


Plan de la chapelle de Reims
décorée au XVI[e] siècle par Robert de Lenoncourt.


ROBERT

XVIᴱ SIÈCLE



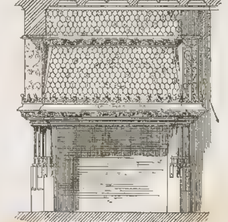


A. — Plafond d'une salle du château d'Halincourt (Oise)

Les plafonds à caissons ou à compartiments, dont l'usage devint commun au commencement du xivᵉ siècle, semblent une importation d'Italie, où ils étaient adoptés depuis longtemps. Les artistes d'alors, avides de formes nouvelles, abandonnèrent les planchers à poutrelles apparentes, dont l'aspect uniforme était le même depuis plusieurs siècles, et s'emparèrent d'un système qui, tout en donnant satisfaction aux nouveaux besoins d'une civilisation plus avancée, ouvrait un vaste champ à la fantaisie du décorateur.

Les plafonds qui leur servirent de modèles semblent être ceux qu'on voit dans deux petites salles du palais ducal et dans plusieurs autres palais de Venise, et qui précédèrent d'un siècle environ les plafonds où, dans les mêmes palais, s'encadrent les chefs-d'œuvre de Véronèse ou du Tintoret. Ils présentent l'aspect d'un lambris fixé aux poutrelles du plancher et recouvert de fines moulures et d'élégantes arabesques.

Cet aspect fut obtenu en France de plusieurs façons. Souvent ce fut par un enchevêtrement des poutrelles mêmes du plancher. D'autres fois, ce fut au moyen de planches jointives fixées sous les solives et recouvertes de moulures formant des compartiments de formes variées, maintenues à l'aide de forts clous.



B. — Cheminée dans le château d'Halincourt (Oise).

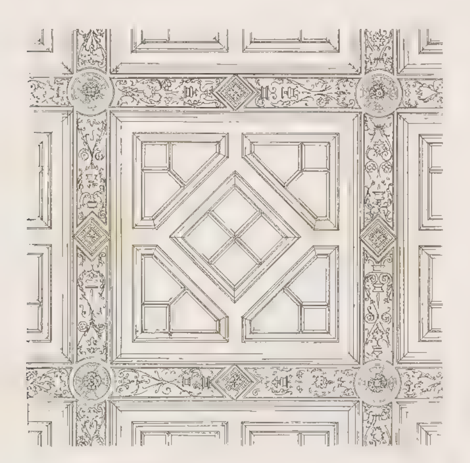
Dans la plupart des cas ce fut par un véritable lambris composé de panneaux de toutes formes assemblés dans des moulures qui présentaient souvent une saillie considérable. Les moyens employés pour les suspendre étaient alors en rapport avec leur masse.

Dans le château de Plessis-Bourré (Maine-et-Loire) on voit un très beau plafond de ce genre. Les fonds des panneaux, d'un tracé assez compliqué, sont occupés par des scènes peintes sur un fond blanc, dans le caractère des peintures du xvᵉ siècle, et cernées d'un trait foncé brun ou noir. Les moulures étaient peintes en bleu, en rouge ou en vert.

La gamme de ces plafonds était ordinairement plus soutenue. Nous en trouvons deux au château de la Palisse, où la peinture et la sculpture concourent à l'effet décoratif. Les fonds des panneaux sont sculptés et dorés. Le vermillon, le

bleu et le blanc décorent les moulures et le fond des panneaux. Ces plafonds sont composés de grands caissons carrés, subdivisés par d'autres plus petits.

On trouve une disposition analogue (A) dans une salle du château d'Halincourt (Oise) qui a conservé complète sa décoration polychrome. Cette décoration ne s'étendait pas au delà du plafond et de la cheminée (B), car la muraille destinée à recevoir des tapisseries n'a jamais été peinte.



C. — Plafond provenant d'une maison de Rouen

Le plafond, divisé en deux parties par une poutre très haute, était peint des tons très brillants en usage au xvie siècle (fig. 4). Les rosaces placées à la rencontre des corps de moulures principaux étaient seules sculptées et dorées. Les motifs des panneaux carrés, imitant les arabesques en relief qui occupaient la même place dans d'autres cas, étaient dorés et modelés au moyen de traits noirs. Les compartiments allongés étaient peints en grisaille dans des formes du xve siècle. Les moulures étaient couvertes d'ornements peints à plat en blanc sur bleu avec retouches d'or et cernures noires (fig. 2 et 3).

La cheminée rappelait les tons du plafond (fig. 4, 5 et 6). Les parties sculptées étaient dorées et les moulures, peintes en rouge, en bleu ou en vert, étaient couvertes de frises d'ornement quand elles présentaient une certaine largeur. Le manteau était couvert d'écailles en relief peintes irrégulièrement dans les mêmes tons que le reste de la décoration.

Un peu plus tard, le bois fut laissé apparent dans certaines parties. La sculpture fut encore dorée, mais les tons ne s'étendirent plus que sur certaines parties, principalement sur les moulures. Le plafond (C et D) qu'on voit à l'hôtel de Cluny, provenant d'une maison de Rouen, était décoré de cette façon (fig. 7).

Dans une salle du palais des papes existe un fort beau plafond décoré en 1565 où sont alternés les écussons de Charles de Bourbon et de Georges d'Armagnac (fig. 8).

D. — Profil des caissons du plafond d'une maison de Rouen.

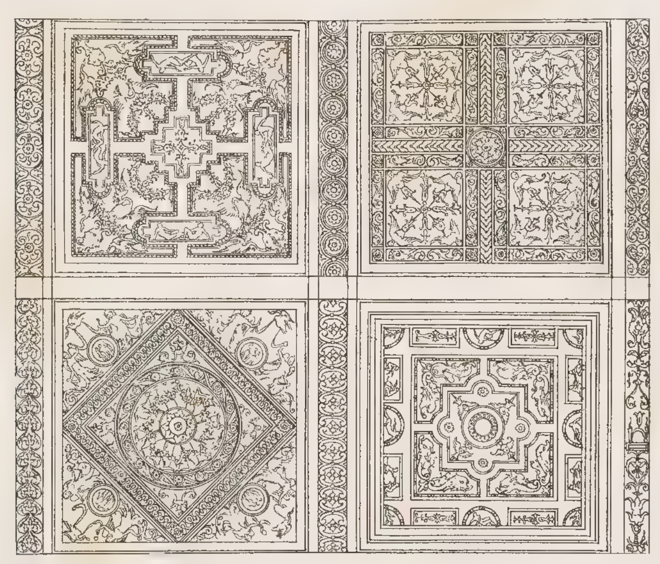
Au Palais de Justice de Rouen, se trouve un plafond à caissons sculptés et à pendentifs, où l'or, se détachant sur le ton du bois naturel, est le seul élément qui subsiste du système de polychromie abandonné. Ce parti fut appliqué en grand un peu plus tard au palais de Fontainebleau, non seulement à la décoration du plafond, mais à celle des lambris et des portes. C'est à cette époque qu'on commença à apprécier la couleur du bois naturel qui, jusqu'alors, n'avait été laissée apparente qu'accidentellement. Néanmoins, l'usage de peindre la menuiserie et les meubles ne fut pas encore abandonné complètement, et nous possédons plusieurs meubles de cette époque, qui conservent, dans les parties



profondes de la sculpture, des traces de couleur qui ont échappé à de nombreux nettoyages (fig. 9). L'un d'eux, un lutrin dont nous reproduisons un fragment, est encore doré et peint de tons brillants (fig. 10).

A Gonesse (Seine-et-Oise) on voit un buffet d'orgue entièrement peint dans les mêmes tons. Les clochetons qui le couronnent sont couverts d'écailles de différentes couleurs (fig. 11) rappelant la disposition du manteau de cheminée du château d'Halincourt. Toutes les parties sculptées sont dorées, et les figures sont peintes dans les tons naturels (fig. 12). Les gros tuyaux sont peints et décorés d'arabesques dorées à plat, cernées et modelées par des traits noirs (fig. 13).

Le château de Madrid, élevé par François I[er] au Bois de Boulogne, à Paris, est un des derniers monuments où la polychromie ait été employée, si complètement d'ailleurs, que des faïences en ornaient l'extérieur. Du Cerceau, dans une de ses planches, nous a conservé douze motifs des plafonds à caissons peints qui en décoraient l'intérieur; nous en reproduisons en E quatre des plus intéressants.



E. — Fragment de plafond du château de Madrid, au Bois de Boulogne, Paris.

TABLE DES PLANCHES

PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

Ordre de classement	Signes correspondants.		MONUMENTS DÉCRITS
12		*Le vautour*.	Église Saint-Quiriace, à Provins (Seine-et-Marne).
13		*La couronne*. . . .	Eglise Saint-Quiriace, à Provins (Seine-et-Marne).
14		*Le vase*	Crypte de la cathédrale d'Auxerre (Yonne). — Ornement de tissus du XIIIe siècle. — Cathédrale de Clermont (Puy-de-Dôme). — Eglise Saint-Trophime d'Arles (Bouches-du-Rhône). — Crypte de la cathédrale de Chartres (Eure-et-Loir). — Église désaffectée de Poitiers (Vienne). — Église Saint-Hilaire, à Poitiers (Vienne). — Église de Vézelay (Yonne).
15		*Le dragon*.	Temple Saint-Jean, à Poitiers (Vienne). — Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire). — Cathédrale de Chartres (Eure-et-Loir).
16		*La colombe*	Chapelle Saint-Michel, à Rocamadour (Lot).
17		*La harpe*.	Chapelle Sainte-Catherine, dans l'église Notre-Dame, à Montmorillon (Vienne).
18		*Le chandelier* . . .	Retable de la chapelle de Saint-Germer (Oise). — Porte latérale de la cathédrale de Reims (Marne).
19		*Croix de St-André*	Église de Vic (Indre-et-Loire). — Église désaffectée, à Beaulieu (Indre-et-Loire). — Temple Saint-Jean, à Poitiers (Vienne). — Église de Saint-Émilion (Gironde). — Église Saint-Ours, à Loches (Indre-et-Loire). — Chapelle Saint-Gille, à Montoire (Loir-et-Cher). — Abbaye de Cadouin (Dordogne). — Chapelle désaffectée, près Saint-Emilion (Gironde).
20		*Le trident*.	Église des Jacobins, à Agen (Lot-et-Garonne). — Église de Poncé (Sarthe). — Église de Romans (Drôme).
21		*Croix patée*	Cathédrale du Puy (Haute-Loire).
22		*Cinq points*	Cathédrale du Puy (Haute-Loire). — Église Saint-Marc, à Venise.
23		*Main bénissant* . .	Église Saint-Michel d'Aiguilhe, près Le Puy (Haute-Loire). — Cathédrale de Clermont (Puy-de-Dôme).
24		*Noyer arraché*. . .	Église Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire).
25		*Rosace*.	Église de Saint-Céneri (Orne). — Abbaye d'Hambye (Manche). — Cathédrale de Bayeux (Calvados).— Église de Villiers-sur-Port (Calvados). — Église de Yainville (Seine-Inférieure).— Église de Touques (Calvados). — Palais abbatial de Saint-Gabriel (Calvados). — Crypte de l'abbaye de Saint-Médard, à Soissons (Aisne).
26		*La fleur*	Chapelle Saint-Crépin, à Evron (Mayenne).— Eglise de Gipcy (Allier). — Église de Bessay-le-Monial (Allier).

Ordre de classement	Signes correspondants		MONUMENTS DÉCRITS
27		*Croix nimbée* . . .	Sainte-Chapelle de Paris.— Provenance inconnue (tiré du *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc). — Église de Pritz (Mayenne). — Saint-Martin de Laon (Aisne).— Église de La Guerche (Sarthe).— Église de Saint-Plaisir (Allier). — Église du Petit-Quevilly (Seine-Inférieure). — Église Notre-Dame de la Roche (Seine-et-Oise). — Église de Winchester (Angleterre). — Église Saint-Gille, à Montoire (Loir-et-Cher). — Église de Saint-Céneri (Orne). — Cathédrale de Séez (Orne). — Église de Franchesse (Allier).
28		*Le lion*.	Château de Coucy (Aisne). — Abbaye de Saint-Jean-aux-Bois (Oise).
29		*Le losange*.	Église de Winchester (Angleterre). — Église de Touques (Calvados). Église de Saint-Céneri (Orne). — Église Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure). — Église à Falaise (Calvados).— Salle capitulaire de la cathédrale de Séez (Orne). — Salle capitulaire de l'église Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure). — Église de La Guerche (Sarthe). — Église de Montoire (Loir-et-Cher). — Église de Saint-Jean-aux-Bois (Oise). -Église Notre-Dame de la Roche (Seine-et-Oise).—Église de Bruyères-sous-Laon (Aisne). — Église de Parnes (Oise).
30		*La grappe*.	Église de Trèves (Maine-et-Loire). — Église de Pritz (Mayenne). — Église de Bruyères-sous-Laon (Aisne). — Église de Saint-Germain-des-Fossés (Allier).— Église Notre-Dame du Vivier, à Séez (Orne). — Réfectoire de l'ancien prieuré de Courtozé (Loir-et-Cher). – Diverses églises de Normandie. — Église de Breuil (Calvados). — Abbaye de Jumièges (Seine-Inférieure). — Église de Graville (Seine-Inférieure). — Église de Peterborough (Angleterre). — Église de Yainville (Seine-Inférieure).
31		*La lampe*	Réfectoire de la Commanderie du Temple, à Metz. — Cloître de Fréjus (Var). — Manuscrit du XIIIe siècle. — Statue de Matifas de Buci, à Notre-Dame de Paris.— Cathédrale de Dijon (Côte-d'Or). — Sacristie de la cathédrale de Noyon (Oise). — Abbaye de Saint-Jean-aux-Bois (Oise).
32		*Le chapiteau*. . . .	Cathédrale de Bourges (Cher). — Abbaye de Jumièges (Seine-Inférieure). — Église de Cerisy (Manche). — Église de Parnes (Oise). — Église de Noaillé (Vienne). — Église de Semur (Côte-d'Or). — Église de Saint-Roman (Drôme). — Église Saint-Remi, à Reims (Marne). — Statue dans la salle capitulaire de la cathédrale de Noyon (Oise). — Église Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure).
33		*Le fer à cheval* . .	Tour Ferrandes, à Pernes (Vaucluse). — Château de Cindré (Allier). — Château de Saint-Floret (Puy-de-Dôme).
34		*La crosse*	Cathédrale de Noyon (Oise). — Église d'Ennezat (Haute-Loire), transportée au musée de Clermont (Puy-de-Dôme). — Cathédrale de Bayeux (Calvados).
35		*Le croissant*. . . .	Sainte-Chapelle de Paris. — Cathédrale de Limoges (Haute-Vienne). — Cathédrale du Mans (Sarthe). — Cathédrale de Toul (Meurthe-et-Moselle). — Musée de Poitiers (Vienne).— Cathédrale de Reims (Marne). — Abbaye de Saint-Denis (Seine).
36		*L'aigle*.	Cathédrale du Mans (Sarthe).— Église de Parnes (Oise).— Cathédrale de Reims (Marne). — Cathédrale d'Amiens (Somme). — Cathédrale de Bourges (Cher). — Cathédrale de Chartres (Eure-et-Loir). — Cathédrale d'Auxerre (Yonne). — Église Sainte-Madeleine, à Vézelay (Yonne).
37		*Le griffon*.	Église de Cunault (Maine-et-Loire).

Ordre de classement.	Signes correspondants.		MONUMENTS DÉCRITS
38		*L'anneau*	Église de Saint-Hilaire (Allier). — Église Saint-Étienne, à Nevers (Nièvre). — Église de Cosne-sur-l'Œil (Allier). — Église de Bessay-le-Monial (Allier). — Église d'Autry (Allier). — Église de Chareil (Allier). — Église de Meillers (Allier).
39		*La fleur de lis* . . .	Château de Bourbon-l'Archambault (Allier). — Église Saint-Georges, à Bourbon-l'Archambault (Allier). — Église de Gipcy (Allier).
40		*La feuille*	Église Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire). — Cathédrale de Clermont (Puy-de-Dôme).
41		*La lyre*	Maison de la Synagogue, à Hérisson (Allier). — Église Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire). — Cathédrale d'Amiens (Somme). — Église Saint-Amand de Bouxé (Charente). — Garde-Pouiller de Laon (Aisne). — Abbaye de Saint-Jean-aux-Bois (Oise). — Église Saint-Savin (Vienne).
42		*La trompette* . . .	Chapelle Saint-Antoine, dans le couvent des Jacobins de Toulouse (Haute-Garonne). — Église de Bruyères-sous-Laon (Aisne).
43		*Le rameau*	Chapelle Saint-Jean, dans le palais des papes, à Avignon (Vaucluse). — Cloître d'Abondance (Haute-Savoie). — Chapelle Saint-Martial, dans le palais des papes, à Avignon. — Fragment de provenance inconnue.
44		*La croix patriarcale*	Chapelle Saint-Martial, dans le palais des papes, à Avignon (Vaucluse). — Église Notre-Dame des Doms, à Avignon. — Église de Villeneuve-lès-Avignon (Gard). — Église des Célestins, à Avignon (Vaucluse).
45		*Le papillon*	Réfectoire de l'ancienne abbaye de Lepau (Sarthe). — Église de Saint-Émilion (Gironde). — Cathédrale de Limoges (Haute-Vienne). — Abbaye de Cadouin (Dordogne). — Église d'Antigny (Vienne). — Cathédrale de Tours (Indre-et-Loire). — Cathédrale de Dijon (Côte-d'Or).
46		*Le trilobe*	Miniature du XIII[e] siècle. — Cathédrale de Clermont (Puy-de-Dôme).
47		*L'écu*	Cathédrale de Clermont (Puy-de-Dôme). — Église de Chamaillères (Haute-Loire).
48		*Le cœur*	Crypte de la cathédrale de Bayeux (Calvados).
49		*L'hirondelle*	Église de Kermaria (Côtes-du-Nord). — Miniature du XV[e] siècle. — Livre d'heures imprimé par Simon Vostre. — Tapisserie conservée à Saumur (Maine-et-Loire).
50		*Les ossements* . . .	Ancien cloître du charnier des Innocents, à Paris. — Livre d'heures de Simon Vostre. — Église de la Chaise-Dieu (Haute-Loire). — Église de Kermaria (Côtes-du-Nord). — Abbaye de Saint-Denis (Seine). — Cathédrale de Nevers (Nièvre). — Cathédrale de Reims (Marne). — Église de Cunault (Maine-et-Loire). — Église de Bruyères-sous-Laon (Aisne). — Église de Saint-Pierre-le-Martin (Nièvre).
51		*La coupe*	Château de Capestang (Hérault). — Imitations de tapisseries (manuscrit de Clerambault) (Bibliothèque Nationale). — Cathédrale de Nevers (Nièvre). — Cathédrale de Clermont (Puy-de-Dôme). — Cathédrale de Bourges (Cher).

Ordre de classement.	Signes correspondants.		MONUMENTS DÉCRITS
52		*L'hermine*	Église Notre-Dame-du-Tertre à Châtelaudren (Côtes-du-Nord). — Diverses églises de Bretagne. — Ossuaire de Tregarantec (Finistère). — Église de Bazouges-sur-le-Loir (Sarthe).— Église de Kermaria (Côtes-du-Nord).
53		*L'épée*	Chapelle Saint-Éloi, dans la cathédrale d'Amiens (Somme).
54		*Le maillet*	Église de Souvigny (Allier). — Cathédrale d'Amiens (Somme).
55		*La grenade*	Étoffes du XVIe siècle. — Cathédrale d'Amiens (Somme). — Église de Souvigny (Allier).
56		*La mitre*	Église de Vaucelles (Calvados). — Église de Roussines (Charente). — Cathédrale de Bourges (Cher). — Église de Saint-Pol-de-Léon (Finistère). — Église Saint-Jacques, à Lisieux (Calvados). — Église de Coucy-la-Ville (Aisne). — Château de Coucy (Aisne). — Église de Gisors (Eure). — Chapelle de l'Hôtel de Cluny, à Paris.
57		*L'étoile*	Église de Baillou (Loir-et-Cher). — Église Saint-Ayoul, à Provins (Seine-et-Marne). — Église de Yainville (Seine-Inférieure). — Église d'Escorpain (Eure-et-Loir). — Église de Normandie.
58		*Le quadrilobe* . . .	Église de Châteloi (Allier). — Maisons à Montferrand (Puy-de-Dôme). — Église de Saint-Ignat (Puy-de-Dôme).— Église désaffectée de Saint-Pierre-le-Moutier (Nièvre).— Église Saint-Georges de Clermont (Puy-de-Dôme). — Église des Minimes, à Beauregard (Puy-de-Dôme).
59		*La croix engrêlée.*	Chapelle de la Vierge, dans la cathédrale de Reims (Marne).
60		*Le dauphin*	Château d'Halincourt (Oise). — Plafond transporté au Musée de Cluny. — Plafond du château de Madrid (Seine). — Palais des papes, à Avignon (Vaucluse). — Fragments de meubles (provenance inconnue). — Église de Gonesse (Seine-et-Oise).

ERRATA



La Main ouverte. — Page 1, ligne 2, au lieu de : *les plus anciens de France; sa destination...,* lisez : *les plus anciens de France. Sa destination...*

Page 1, ligne 13, au lieu de : *ces matériaux...* lisez : *ses matériaux...*

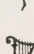


L'Écu écartelé. — Page 1, ligne 21, au lieu de : *et de chevrons* (fig. 4) *à quelques rang...,* lisez : *à des chevrons* (fig. 4) *et à quelques rangs...*

Page 2, au lieu de : *avec cette inscription :* CASTIGAS LUXURIA..., *lisez : avec ces inscriptions* CASTITAS *et* LUXURIA...



L'Œillet. — Page 3, ligne 27, au lieu de : *plus heureuses...* lisez : *mieux comprises...*



La Harpe. — Page 2, ligne 6, au lieu de : *le degré d'altération*, lisez : *et quand leur degré d'altération...*

Page 2, ligne 14, au lieu de : *les peintures ont été...,* lisez : *les peintures aient été...*

Page 2, ligne 16, au lieu de : *postiche...,* lisez : *pastiche...*



La Croix de Saint-André. — Page 3, ligne 22, au lieu de : *branche...,* lisez : *tranche...*



Le Trilobe. — Page 1, ligne 7, au lieu de : *tryptique...,* lisez : *triptyque...*



La Grenade. — Le croquis B doit être retourné.

3738. — Paris. — Lib.-Imp. réun., 2, rue Mignon. — May et Motteroz, direct.



PLANCHES ET NOTICES